التقنية فى المسرح

اللغات المسرحية غير الكلامية

دكتور
حماده ابراهيم

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

ان نظرة عامة فيما كتب فى المسرح ، وحـــول الكتاب المســرحيين ، تكفى للدلالة على انه باستثناء بعض الدراسات الخاصة والنادرة ، يمكن الجـــزم بأنه لا شىء ، أولا شىء تقريبا ، كتب فى مجال هذه الدراسة التى نقـــدم لها فى هذا الكتاب ٠

فالناظر فى كتب النقد المسرحى والتراجم التى تناولت بالدراســـة والتحليل كتاب المسرح واعمالهم ، يجد الآلاف من هذه التراجم والدراسات التى تفصل القول فى حياة الكتاب والمدارس التى ينتمون اليها ، والموضوعات الشائعة فى أعمالهم ومواقفهم الفكرية والسياسية ، وتحليل شخــوصهم ، وتصنيفهم ، ومدى انعكاس كل ذلك على الواقع المعاش ، وغير ذلك من الآراء الفكرية والدراسات النظرية ٠

أما فيما يتعلق بوسائل التعبير عند هؤلاء الكتاب ، واللغات الدرامية المختلفة التى يستعملونها ، فان محصلة المنشور من ذلك ضئيل لا يكاد يبين ٠

وحتى هذا القدر الضئيل من الدراسات ، فان معظمه حينما يتعرض لجانب التعبير والتقنية فى المسرح ، لا يفعل ذلك الا عرضا ، وفى استحياء شـــديد ٠

اذا اخذنا ذلك فى الاعتبار ، وجدنا مبررا كافيا لاعداد هذا البحث الذى نقوم به ، فالمكتبة ، والمكتبة العربية بنوع خاص ، تفتقر الى مثل هذه البحوث ٠

ومع ذلك فاننا نرى ان من الأمانة العلمية والدقة فى البحث أن نبصر القارىء بحدود هذا العمل الذى لا ندعى له الشمول او الوفاء بكل جوانب الموضوع ، اذ من الغرور أن نزعم أننا قد غطينا جميع المدارس والاتجاهات ، وسبرنا كافة الأعمال المسرحية ثمينها وغثها ٠ فهذه مهمة لا يمكن تحقيقها على المســـتوى الفردى ، وطموح يستحيل على دارس واحد مهما تفرغ له وتفانى فى تحقيقه ٠

لذلك كله ، توجب علينا أن نحدد دائرة هذا البحث التى لا يخرج عنها ، ونوضح حدوده التى لا يتجاوزها ، فبالاضافة الى الاستحالة ، فان التنقل بين عصور المسرح المختلفة ، وتقديم عدد كبير من الأمثلة والشواهد وتقديمها لدى كثير من الكتاب ، من شانه أن ينال من وحدة الموضوع ووضوحه · ومن ثم اقتصرنا فى بحثنا على عصر واحد ، هو الذى نعيش فيه ، وعلى عــدد محدود من الكتاب ، رأينا انهم أصدق من غيرهم فى تمثيل المسرح المعاصر ، وهم : « يونسكو » و « بيكيت » آداموف « و جينيه » وبذلك نــكون صادقين مع انفسنا حينما لم نخلع على هذا العمل الا صفة البحث ·

ثم اننا نحاول هنا أن نعرض جوانب قضية معينة دون أن نضع لهــا الحلول النهائية ، أو الاجابات الشافية ، تاركين لغيرنا هذه المهمة ·

أما فيما يتعلق بالمصادر والمراجع التى اعتمدنا عليها فى هذا البحث ، فقد توجب علينا فى المقام الأول قراءة ما كتبه المؤلفون انفسهم ، ثم النقاد ، كذلك لم نهمل آراء الممثلين ، وما كتبه المخرجون ·

وبصفة عامة ، فقد شمل اهتمامنا آراء كل من كان له علاقة بالعمل المسرحى فى مختلف مراحله وأطواره ، ومع ذلك فقد كان لدراسة وتحليل المسرحيات ذاتها نصيب الأســد من البحث ·

●●●

تقـــديم

يفرق أرسطو بين المأساة والملهاة من ناحية ، والملحمة من ناحية أخرى ، فهو يصفها جميعا بأنها فنون ثلاثة من فنون المحاكاة والتقليد ، غير أن النوع الأخير (الملحمة) يحاكى عن طريق السرد أو الرواية ، فى حين أن النوعين الأول والثانى :

يحاكيان عن طريق عرض جميع الشخوص فى حال تصرفاتها أو تحركاتها ، فى حال تلبسها للفعل . ومن ثم كانت تسمية انتاج هذين النوعين « دراما » لأنها تحاكى شخوصا فى حالة تحرك (١)

ان محاكاة انسان يتصرف ويتحرك لا يمكن أن تـكون الا من طريق « العرض » أو التمثيل .

وفى العرض أو التمثيل يوجد : : « حضور » و « حاضر » . هــذه العلاقة المزدوجة بالوجود وبالزمن الحاضر أو الآنية تشكل جوهر المسرح .

فيما يتعلق بالحضور ، الشخص الذى يظهر على خشبة المســرح ليس مندوبا عن الشخصية التى يمثلها ، ليس نائبا عن شخص غائب : بل أنه يحـل محل الشخصية ، ويقوم مقامها محولا الخيال الى واقع حى .

أما فيما يتعلق بالزمن أو الآنية ، فان كل وجود آنى ، فالوجود يتصف

---

1 — ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J., Hardy, Paris, Les Belles Lettres, éd G. Budé, 1932.

بالآنية والحضور ، وكل حضور حقيقى هو حقيقة حاضرة أو راهنة ، ومن ثم فان الشخص الذى يظهر على خشبة المسرح والشخص المرجود فى قاعة المسرح (المشاهد) يكونان معاصرين أى يعيشان فى زمن واحد ان لم يكن فى وقت واحـــد ٠

وعلى النقيض من ذلك ، فان اللوحة الفنية ، أو التمثال ، أو الرواية أو القصيدة الشعرية ، هى دائما وأبدا بدائل أو وسائط بين حدث معاش أو متخيل من ناحية ، وبين الشخص الذى يشاهده أو يقرؤه (المستقبل) ان كل هذه الألوان من فنون التعبير ، ما هى الا ذكريات لقاء بين الفنان وبين المفهوم أو المضمون الذى أراد أن يعطيه شكلا معينا ٠

وكما هى الحال بالنسبة للوحة الفنية والقصيدة الشعرية ،فان الموسيقى أيضا تعتبر وسيطا : فاللحن المعزوف ليس هو الحدث المعاش ، والعازف المنفذ ليس هو فاعل الحدث الأصلى ، أو الذى عاشه ٠

أما فى المسرح ، فالحدث هو ما ينبغى تكراره مرة أخـــرى أو عرضه ٠ فلسنا بصدد تنفيذ أو أداء ، وانما نحن بصدد عملية بعث واحياء ٠

ان العرض المسرحى ليس زيادة تضاف للمسرحية المكتوبة ، بل هـو يدخل فى صميم المسرح وجوهره ، فالمسرحية كتبت لتعرض ، وهذه الغاية أو هذا المصير هو الذى يجعل منها مسرحية ٠ وبدونه لا تتحقق لها هـــذه الصفة ، بل لا تكون ســـوى نص مكتوب :

> مجرد حوار ، نص مكتوب على الورق ، له شكل العمل المسرحى لا اكثر ٠ (٢)

ان ما كتب حول تقنين العمل المسرحى ، بدءا من فن الشعر لأرسطو

---

2 — GOUHIER H., *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, Paris, 1968.

مرورا بآراء (كورنى) ، وما كتبه (ديدور) حول فن الممثل بعنوان رأى غريب حول الممثل ، وبحثه بعنوان الشعر الدرامى وما جاء فى كتاب «المسرح وقرينه» لصاحبه (انتونان ارتو) ، كل هذه الدراسات وغيرها تتضمن من الاراء والملاحظات التى تركز على أن فلسفة المسرح تختلف عن التحليل النفسى أو التاريخى حول الكاتب المسرحى أو الممثل ٠

ان القضايا التى تتعلق بفلسفة المسرح تبدأ من حيث تنتهى أو تستبعد كل دراسة حول نشأة العمل المسرحى ، وكل نقاش حول قواعده ، وكل جدل حول قوانينه ٠ ان هذه الفلسفة تتناوله بوصفه « جوهرا » ٠ والغاية من ورائها هى بطبيعة الحال تأصيل العمل المسرحى ، وتحديد ما يندرج فى صلبه وجوهره دون النظر الى سائر ذلك من الاعتبارات التى تخرج عن صميم العمل المسرحى ٠

حتى مسرحيات (ألفريد دى موسيه) التى كتبت لتقرأ ، فاننا لا نقرأ هذه المسرحيات كما نقرأ القصة أى الرواية ٠ فاذا لم يكن هناك التمثيل أو العرض الخارجى،فان هناك تمثيلا أو عرضا داخليا يصاحب قراءة المسرحية٠

ان «الشيء المسرحى » ليس « شيئا أدبيا » ، لأنه بالتحديد ليس شيئا : فحتى فى الذهن المكترب ، هناك الممثل دائما (٣)

العمل الدرامى لا يكون كذلك ولا يتمتع بهذه الصفة ، الا فوق خشبة المسرح ٠ فالمؤلف المسرحى ، حتى خلال كتابته للمسرحية لا يكتب للجمهور ، وانما يكتب للممثل الذى يتحدث ويمثل أمام الجمهور ٠ ان وجود الممثل الذى سيمثل المسرحية يشغل فكره واهتمامه ، ومن ذلك يقول (كوبو) أحد كبار رجال المسرح فى القرن العشرين :

---

3 — Id., Ibid.

انني أعمل امام المرآة ، اتقصى حتى حركات شخوصى ، وأنتظر ان تنطق شفتاى بالكلمة الملائمة ، والجملة الصحيحة (٤)

ان المسرح هو الفن الدرامى الأعظم ، الفن الذى لا يحق له بأى حال من الأحوال الا يكون دراميا • انه بوصفه تمثيلا وعرضا للحدث ، فهو لا يقص ما يجرى وما يقع : ان خشبة المسرح عالم يقع فيه حادث معين ، فهو لا يوحى عن طريق الصورة الثابتة بحدث أو بفعل ، بل هو منصة وحدث ، وتقديم الدراما لا يمكن الا ان يكون طريقة درامية •

ويجدر بالذكر فى هذا الصدد أن المصنفات الدرامية قبل أن تحدد سمات المسرح نفسه ، تحدد سمات الفنون الأخرى ، فهناك موسيقى درامية ، وهناك رسوم هزلية أو كوميدية ، وهناك تصوير مياو درامى وعمارة ميلو درامية ، وهناك قصائد مأسوية او تراجيدية •

ومن ناحية اخرى ، فان كون العمل المسرحى تمثيلا وعرضا يحتم أن يتم تنفيذه فى « جو ما » فى مجال نوعى •

فالممثل ليس انسانا عريانا فوق منصة عارية ، بل ان جسم الممثل يحتاج الى ثياب ، وجسمه المكسو بالثياب يتحرك فى مساحة أو مجال يلعب فيه النور والظلمة دورا هاما ، وتضيف فيه الأصوات المختلفة ابعادا جديدة ، كما أن هناك جمادات تغزو هذا المجال جنبا الى جنب مع الشخوص الدية ، وتتحدث بلغتها الخاصة التى قد تفوق فى بلاغتها اللغة البشرية ، وقد تستأثر بانتباهنا وتجعلنا ننصرف عن الشخوص الادمية الحية (٥) •

فكما هى الحال فى المسرح اليابانى المرسوم بالنو ، يسخر

4 — COPEAU J., *Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre temps*, N. R. F., Paris, 1923.

5 — GOUHIER H., *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris, 1961.

المسرح المعاصر لغة الجمادات بوصفها حوارا موازيا للحوارات التقليدية ، واذا كان المسرح الكلاسيكى أو الاعتيادى ، والمسرح الكلاسيكى الجديد ، والمسرح الرومانسى والواقعى ، قد أهملت ردحا من الدهر لغة الجمادات ، فان بعث هذه اللغة من سباتها هو أحد المفاخر الكبرى التى حققها المســرح المعاصر ٠

لقد ظل الكرسى الذى يوجد على منصة التمثيل زمنا طويـــلا لا يمثل الا مقعدا يرتاح عليه الممثل أو يحقق « متطلبات المحادثة» على حد تعبير متحذلقى القرن السابع عشر ٠ فاذا بمســـرح الطليعة يرد للجمادات قيمتهـا واعتبارها ، فأصــبح الكرسى لمجرد وجوده على المنصة ، كلاما (٦) ٠

وعلى المشاهد يقع عبء ادراك هذه اللغة ٠ عليه أن يعرف كيف ينصت الى هذه اللغة الصامتة البليغة ، ويتعلم كيف يفهم مغزاها ، كما يفهم مـا تنطوى عليه المناجاة الذاتية (المونولوج) الداخلية من معان مستترة ٠

●●●

يسوقنا هذا الى أن نقول ان المسرح ليس فنا واحدا ، بل هو تركيبة أو توليفة من فنون مختلفة ٠ بيد أن هذا المركب يختلف عن كرنفال الفنون أو الاستعراضات الكبرى التى تحشر فى العرض الواحد التشخيص والموسيقى ، والرقص ، والحوار ، والأغانى ، وغير ذلك ٠

فنحن لا نحصل على مسرحية عظيمة بمجرد أن نشرك فى هذا العمل

6 — *Configuration critique de Samuel Beckett*, textes réunis et présentés par M. J. FRIEDMAN, Lettres modernes, Paris, 1964.

أعظم المؤلفين وأعظم الموسيقيين ، وأعظم الممثلين ، وأعظم مصممى الملابس والمناظر والاضاءة ٠

ان مكونات المسرحية تنبع من الداخل ، فالفكرة تتضمن الشكل اللائق بها ، والعمل المسرحى فى مجمله يتضمن وسائل التعبير التى تلائمه ، وجميع الوسائل صالحة بشرط أن تنبع من ضرورات العمل الدرامى،لا أن تحشر فيه حشراً ، أو تقحم عليه اقحاما (٧)

والفصل فى ذلك يكون للضرورة الدرامية ٠ وهذا يعنى أن فنا معينا من الفنون يسهم فى العرض المسرحى ، ويشارك فى اخراجه الى النور اذا كان لدى هذا الفن شىء يقوله أو يقدمه ٠

فمثـلا مسرحيـة أندروماك (لراسين) لا تحتـاج الى فن الرقص ولا يناسبها ، كما أن مسرحية طرطوف (لموليير) لا تحتاج الى الحان موسيقية ، ومن ثم كانت هذه الملاحظة الهامة التى أشار اليها المخرج المسرحى الكبير غاستون باتى :

ان الفن الذى يكرر ما سبق أن قيل وحسب لا يكون لديه ما يقال ٠ فليس المطلوب من الفنون المختلفة أن يعبر كل منها فى ذات الوقت عن الفكرة الواحـــدة ٠ ان مثـــل ذلك يفضى الى الخلط والفوضى ٠ المطلوب هو نقيض ذلك ، أى أن يعـــرف كل فن العناصر التى تخصه وتدخل فى صميمه ، ويمكنه وحـــده أن يسهم بها وحدها فى العمل المشترك (٨) ٠

واذا كنا قد اتفقنا على أن المسرح تركيبة أو توليفة من الفنون ، فهذا يعنى أن المسرح ليس نوعا من الأنواع الأدبية ٠ ان تاريخ الأدب المحض لا

7 — GOUHIER H., *L'Essence du théâtre* op. cit.
8 — BATY G., *Le masque et l'encensoir, Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1926.

يأخـــذ فى اعتباره الفنيين الذين يكتبون ، فى حين انه يهتم بالكتاب حينما يكتبون عن الفنيين ، كذلك فان تاريخ الأدب لا يأخذ فى الاعتبار حقيقة على جانب كبير من الأهمية فى مجال المسرح فى مطلع هذا القرن ، وهى أن بعض المدارس والمذاهب والاتجاهات المسرحية قد تبلورت وظهرت الى النور ، ليس بفضل كتاب المسرح ، وانما يعود الفضل فيها لبعض كبار المخرجين ٠

ومما يجدر التنوية به فى هذا الصدد ان اهم ما تحقق فى مجال المسرح خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين ، كان من انجاز المخـــرجين المسرحيين ٠ فالمعروف أن الثورة التى حدثت فى الاخراج كانت اسبق من مثيلتها فى مجال التاليف ٠ لقد قامت بدايات هذه الثورة على يد (انطوان) ومسرحه المعروف باســـم « المسرح الحر » الذى مكن للواقعية ، ثم كان (بـــو) الذى تصدى لهذه الواقعية باسم المسرح الشاعرى ٠ بعد ذلك ظهر حصـــاد المخـــرج (كوبو) الذى افاد من انجازات كل من السويسرى (ادولف ابيا (Adolfe APPIA والانجليزى (غوردون كريغ (Gordon CRAIG)، وحاول أن يرد الفن المسرحى الى اصله وطبيعته ، وذلك باعادة مسرحته من جـــديد ٠ وقد اعتمد فى ذلك على دعامتين اثنتين : اولاهما : المجال المسرحى ((espace) ، او النظر الى منصة المسرح باعتبارها مجالا مسرحيا ، ثم الوجود المـــادى للممثل فوق هذه المنصة ٠

وفى روسيا كان المذهب التركيبى ((constructurisme) الذى يعتمد على المجال او الفضاء ، وفى المانيا كانت التعبيرية ، وكلاهما اعطى الأولوية والسبق للمخرج المسرحى (٩) ٠

---

9 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain* Larousse, Paris, 1970.

وإذا كان السويسرى (آبيا) قد مهد الثورة فى الاخراج ، فقد اكمل الطريق بعده الانجليزى « غوردون كريغ » فأرسى قواعد الاخراج المسرحى المعاصر الذى يعتمد على التأثير على المشاهدين عن طريق استغلال الأدوات والوسائل التى تزخر بها منصة التمثيل ، ويمكن أن يستفيد منها الاخراج فى الايحاء والرمز ، ويحدد (غوردون كريغ) هذا الدور الجديد للاخراج فى السطور التالية :

لو طلب منى ان اوجه شابا يريد أن يخرج ادوار (شكسبير) فاننى اتصرف معه على النحو التالى : « سأطلب منه ان يتناول المسرحية فصلا فصلا،وفى كل مشهد وفى كل حركة ، أو ايماءة، وفى كل صوت ، سأظهر له روحا ، الروح المستتر ، ثم ، وعلى وجوه الممثلين ، وفى ثيابهم ، وفى عناصر الديكور ، وبمساعدة الأضواء ، والخطوط ، والألوان ، والحركات ، والأصوات ، باختصار عن طريق جميع الوسائل الممكنة التى بين أيدينا على المنصة ، سأظل دوما أستحضر له هذه الأرواح (١٠) .

وفى موسكو بدأ الملل والانصراف عن الواقعية التى كانت سائدة ، بل ان (ستانيسلافسكى) نفسه ، تأكيدا لذلك ، دعا (غوردون كريغ) لاخراج مسرحية هاملت . كذلك فقد تجلى عزوف كثير من الكتاب والمخرجين عن الواقعية حينما راحوا يطالبون باعتناق المستقبلية التى تنادى بالحركية ، او الديناميكية فى الفن . قصارى القول ، لقد كان الاتجاه واضحا نحو مسرحة المسرح ، واعادة هذا الفن الى اصوله الأولى وخصائصه النوعية ، وذلك ضد غلاة المحافظين .

10 — CRAIG E. G., *Des recherches dans les tragédies de Shakespeare, dans De l'art du théâtre* Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.

وتحت تأثير المسرح الصينى ، عمد المخرج « ميرهولد » الى جعل شخوص مسرحية السيرك المضحك مجرد أقنعة اجتماعية . واعتمد العرض كثيرا على الحركة . واقتبس الكثير من فنون السيرك وعروض المقهى . كما عمد مخرج آخر هو (جيفوينى فاتشانغوف Jewgueni VACHANGOV) الى جعل التلقائية هى عماد فن الممثل . أما (اسكندر تايروف Alexandre TAIROV) ، فقد كان الحضور الجسدى للممثل هو الجوهر بالنسبة له،وبذلك ساد عنده الايماء والتمثيل الصامت والرقص (١١) .

اما فى فرنسا ، فقد كانت جماعة الكارتيل التى تأسست عام ١٩٢٦ م تمثل الطليعة بالنسبة الجماهير العريضة ، مع انها كانت تقدم الأعمال الكلاسيكية والكتاب الأجانب المعروفين من أمثال (أبسين) (وستر بدبرغ) (وتشيكوف) (وسانغ) (وبيراندللو) ، ومع أن هذه الجماعة تضم اربعة من كبار المخرجين ، هم : (دولان DULLIN) و (جوفية JOUVET) و (بترئيف PITOËFF) و (باتى BATY) كانت تقوم على رفض الواقعية المسرفة والثورة ضد الأساليب التجارية المتفشية فى ذلك العصر فى مجال المسرح ، الا انها كانت لا تميل كثيرا نحو التجديد فى الاخراج ، ولا تدين الانجازات التى تحققت فى هذا المجال بفضل استخدام الآلات .

وفى عام ١٩٢٨ م اتجه (لوى جوفيه) نحو مسرح (جان جيرودو) ، وكان هذا اللقاء تأكيدا وخطوة نحو معارضة الواقعية فى المسرح ، وما هو

11 — MIGNON P. L., *Le Théâtre contemporain,* Hachette, Paris, 1969.

ذا (جيرودو) نفسه فى احدى مسرحياته ، وهى مرتجلة باريس ، يتصدى للمسرح التنظيرى :

> المسرح ليس منصة للتنظير ، وانما هو عرض المشاهد ، انه ليس درسا أو محاضرة ، وانما هو شراب السحر .

أما المسرح الملتزم بما يحمل من افكار وجدل سياسى وفلسفى ، فانه لم يؤثر فى صميم الحركة المسرحية ، اذ انه برغم تجديده فى الأفكار ، الا انه ظل محافظا على الشكل الفنى التقليدى . فمع الحداثة فى المضمون ، ظل المسرح الوجودى رومانسيا فيما يتعلق بالشكل .

ومما يجدر التنويه به فى هذا الصدد ما قام به (جان لوى بارو) فى مجال التجديد فى الاخراج فبعد ان تتلمذ على ايدى (شارل دولان) و (روجيه بلان) و (أنتونان ارتو) والسرياليين ، واستوعب دروسهم ، وتشبع بافكارهم ، التحق هذا المخرج الطموح بمسرح « الكوميدى فرانسيز » وتعاون مع الممثلة القديرة (مادلين رينو) التى تزوجها بعد ذلك فى انشاء فرقة تحمل اسميهما عام ١٩٤٦ م . ويرى (بارو) أن الحداثة فى الفن وفى الاخراج لمجرد الحداثة وبأى ثمن لا معنى لها ، ولا فائدة ترجى منها ، فلا من المؤلف ولا تاريخ كتابة المسرحية يدخل فى الحسبان ، أو على الأقل لا يكفى معيارا للحكم على العمل المسرحى ، وكانت فرقة بارو - ومادلين ، تجوب انحاء العالم مما أتاح لها فرص الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى ، ومن ثم كانت دعوتها الى التجديد ، وفى ذلك يقول بارو :

> بالاضافة الى زادنا من الأعمال الكلاسيكية ، علينا بالانفتاح على العوالم البكر فى مجال الفن المسرحى . وهذا يعنى اننا ينبغى أن نعكف على البحث والتنقيب . ان غالبية كتابنا المسرحيين لا يحيطون بأسرار المنصة ، ولا بالامكانيات التى يتمتع بها

الممثلون · ومن ثم كان علينا أن نتفرغ لهذه البحوث بروح العلم وعقلية منهجية ، على أمل أن نضيء الطريق لكتابنا الشبان ، ونقدم لهم العون والمدد من تجاربنا ووسائلنا الخاصة لاخـراج أعمالهم الى النور (١٢) ·

كان المسرح المحض الخالص من كل الشوائب الذى يتوق اليه (أنتونان أرتو) ، كان هذا المسرح هو نفسه الحلم الذى يداعب خيال (جان لوى بارو) · فقد كان بارو على يقين من أن المسرح الحقيقى هو الذى يعتمد على الأداء الجســـــدى :

هدف قديم ، جعله فى مصاف كبار المجددين ، كانت تلك الفترة تمتاز بالسعى وراء أشكال فنية غير الأشكال التى تنحصر فى دائرة الأدب ، أشكال تعتمد على جســـم الانســـان (١٣) ·

كذلك كان (بارو) لا يراعى أية قاعدة فى اختيار النصوص ، ولا يقيم وزنا لأى اعتبار عند اختيار الكاتب الذى يقدمه للجمهور · ومن ثم كـــان اختياره لمجموعة من الكتاب من مختلف المشـارب والاتجاهات : كلوديل ، ويونسكو ، وبيكيت ، وتورغينيف · لقد اعترف (بارو) فى حديث اذاعى بأنه يحاول : « أن يقدم على منصة التمثيل عالما من الشعر المسرحى » ·

كذلك حاول (بارو) أن يغير من مفهوم العلاقة القديمة التقليدية بين المنصة والجمهور ، فقد كان المسرح الحركى ، عماد مسرح الحياة (Living-Theatre) يقبع فى ضمير بارو منذ أن قام بتقديم أول مسرحية له والحقيقة أن غاية طموح (بارو) كانت تتمثل فى اخراج الأفكـــار

12 — BARRAULT J. L., *Reflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrain, 1949.

13 — DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., *Le Théâtre contemporain*, Larousse, Paris, 1974.

النظرية التى كان يؤمن بها (انتونان ارتو) الى حيز التنفيذ ، فيما يتعلق « بمسرح العنف » و « المسرح الشامل » ، وبذلك لا تكون اللغة البشرية ، او الكلام الا عنصرا واحدا من بين عناصر كثيرة فى التعبير المسرحى ، فهناك الحركة والايماء والايقاع التى ينبغى أن تضيف أعماقا وأبعـادا الى العمل المسرحى بشكل مادى ملموس ، فهى تؤثر فى المشاهدين حسيا وعصبيا فى عنف وقسوة اشبه بالطقوس او الشعائر الدينية عند البدائيين .

بهذا المفهوم الجديد ، ومن هذا المنطلق ، قدم (بارو) للجماهير حصار نورمانس «للاسبانى(سير فانتيس)(١٩٣٧م)،ثم اقتبس رواية«الجوع»للنرويجى (هامسون) (١٩٣٩) . لقد كان (بارو) يعمد الى تقديم العروض التى تصدم الجماهير وتفتنها فى الوقت ذاته ، ولم يتردد فى أن يقدم على مسرح « الكوميدى فرانسيز » الرسمى مسرحيتين (لكلوديل) بمفهومه الجديد فى المسرح الشامل .

بالاضافة الى ذلك ، فقد استعان (بارو) بالممثلة القديرة وزوجته فى المستقبل (مادلين رينو) فى خوض تجربة جديدة ومعالجة الأعمال الكلاسيكية والفودفيـل والميلودراما بمنظور جـديد ، ورؤية حـديثة . كذلك فقد اسهم فى شهرة كل من (يونسكو) بتقديم احدى مسرحيانه وهى « الخراتيت » ، وصمويل بيكيت) بتقديم مسرحيته « يا لها من ايام سعيدة » ، و (جان جينيه) بعرض مسرحيته « الستائر » ، و (بيلليتدو) ، حيث قدم له « لابد من اختراق السحاب » كما قدم (لمارغيريت دورا) مسرحية « ايام باكملها بين الأشجار ».

ومن ناحية أخرى فقد استجاب بارو وتفاعل مع التجارب الجريئة التىقام بها كل من بيتير بروك (Peter Brook) وجيرزى غروتوسكى (Jerzy Grotowski) وجوليان بيك (Julian BECK) وجوديث مالينا (Judith Malina) .

ولقد كانت (مادلين رينو) وراء هذا الاتجاه ، حيث كانت هى التى تقوم باختيار النصوص ، ومن الجدير بالذكر أن مخرجين آخرين هما (روجيه بلان) و (جان مارى سيرو) ، قد نهجا هذا ، النهج ، وأكملا المسيرة التى بدأها (بارو) ٠

يأتى (جان مارى سيرو) بعد (جان لوى بارو) فى الأهمية ، من حيث الجهود التى بذلها فى ارساء وتطوير المسرح المعاصر ، ذلك أن هذا المخرج الكبير ، الذى كان فى ذات الوقت مهندسا معماريا ، كان من القلائل الذين أخذوا على عاتقهم تعريف الجمهور الفرنسى بما يكتبه أعمدة المسرح الجديد، فى فرنسا ، وفى الخارج ، فقد قدم للألمانى (برخت) مسرحية الاستثناء والقاعدة (١٩٤٩م) ، ولأداموف) المناورة الكبرى والمناورة الصغرى (١٩٥٠ م) ، ثم الجميع ضد الجميع (١٩٥٣ م) ٠

كذلك قام باخراج الخادمات لـ (جان جينيه) (١٩٦١م) و مأهاة لـ (بيكيت) (١٩٦٤م) ، واميديه أو كيف التخلص منه ؟ ثم الجوع والعطش لـ (يونسكو) ٠

وفى جميع هذه العروض كان (سيرو) يحاول أن يقدم مفهوما جديدا ، بل ومبتكرا ، لا يدين به لأحد قبله ولا حتى (برخت) ٠ كان اخراجه يعتمد على البساطة فى الامكانيات ، بل والتقشف ، اذا جاز هذا التعبير ٠ فتوجيه بسيط أو خرقة بالية يمكن أن تكون موحية بالمعنى المطلوب ٠ ذلك ان المسرح لم يعد يطبق الواقعية الحرفية التى تعرض كل شىء بذاته على المنصة ، بل أصبح على المشاهد ان يضيف من عند ياته ويخلع على المنظورات ما يكمل به مهمة الكاتب والمخرج وغيره من الفنيين ٠

بعد ذلك انقطع (سيرو) لمسارح الأقطار الناطقة بالفرنسية ، فقدم « مأساة الملك كريستوفر » لـ (ايميه سيزار ١٩٦٣م) و الجثة المطوقة

و « الاسلاف يضاعفون ضرواتهم » الجزائرى (كاتب ياسين) (١٩٦٧ م) ٠

كان (سيرو) يبحث فى وسائل التعبير الافريقية وغير الأفريقية عما يتفق مع معارضته لأسس المسرح الغربى الذى يعتمد على الحوار اللفظى ، كان يبحث فيها عن لغة درامية تختلف عن الكلام ومن ثم كان عطش (سيرو) الذى كان يدفعه دوما الى الكشف والسبر والتعامل مع النص طبقا لقيمته المسرحية وحسب (١٤) ٠

ثالث هؤلاء المخرجين المجددين هو : (روجية بلان) ، وكان كزميليه وثيق الصلة بالسرياليين ، و (أنتونان أرتو) ، كما عايش العديد من التجارب المسرحية الكبرى التى خرجت الى النور فى الثلاثينيات ، وبخاصة مسرحية (الفريد جارى) « أوبو عبدا » التى قام باخراجها (سيلفان أيتكين) ، الذى كان فى مقدمة المخرجين الطليعيين حتى قبل أن تتبلور الطليعة ، وتأخذ شكلها الرسمى فى الخمسينيات ٠ ومن المعروف أن « بلان » كان ممثلا ، وقد تمكن من التغلب على التأتأة التى كان يعانى منها ، كما أثبت براعة فائقة فى أدائه الصامت ٠ وفى عام ١٩٤٩ م قام باخراج « لحن الأشباح » فكشف عن موهبة عظيمة فى فن الاخراج ، كما كان من الأوائل الذين قاموا بتمثيل أو اخراج مسرحيات أداموف ٠

يقول (دوفينيو) (Duvignaud) فى وصف (بلان) ، وهو يقوم بعملية الاخراج :

يجب أن ترى « بلان » وهو يتناول النص فى حذر شديد ، فيطلب قراءته المرة تلو المرة ، محاولا فى كل قراءة أن يجد فيه روحا

---

(١٤) — المرجع السابق

جديدة ، تختلف عن التى لاحت منه لأول وهلة ، سواء للممثلين ، او للكاتب نفسه (١٥) ٠

حينما قام « بلان » باخراج مسرحية (اداموف) المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، ابرز فى شخصية بطل المسرحية جوانب لم يكن الكاتب نفسه قد فطن اليهـــا ٠

كذلك تعاون بلان مع (بيكيت) فى اخراج « فى انتظار غودو » وذهب فى تحليله ودراسته للمسرحية حدا اثار اعجاب (بيكيت) ، مما جعله فيما بعد يكل اليه اخراج جميع مسرحياته الكبرى: «نهاية اللعبة» والشريط الأخير» و « يا لها من ايام سعيدة »

واذا كان قد اشتهر عن (بلان) أنه اكبر المتخصصين فى اخـــراج مسرحيات (بيكيت) ، فان ذلك لم يمنعه من ان يكون كذلك بالنسبة لـ (جان جنيه) ، الذى اخرج له « الزنوج » و « الستائر » تلك المسرحية التى اثارت كثيرا من اللغط السياسى ، الا ان جميع المهتمين بالمسرح قد اجمعوا على كفاءة (بلان) الذى اصبح واحدا من اقدر المخرجين فى العالم أجمع ٠

وفى مجال التطور المسرحى بشكل عام والحداثة فى مجال الاخراج بنوع خاص ، ينبغى أن نشيد بالدور الذى لعبته التجربة الشهيرة المعروفة باسم « مسرح الأمم » فى فرنسا على مستوى العالم أجمع ٠

فقد اثرت العروض الأجنبية التى قدمت ابتداء من عام ١٩٥٤ م على الجماهير وعلى جميع العاملين فى الحقل المسرحى ، سواء بسواء ٠ كانت تلك التجربة فرصة سنحت لجيل الخمسينيات لكي يطلـــع على الانجازات الضخمة التى تحققت فى مجال الاخراج المسرحى على أيدى كل من(فيسكونتى) و (برخت) و (بروك) والصينيين والسوفييت والالمان والأمريكيين (الشماليين

---

١٥ ـ المرجع السابق

والجنويين) والأفارقة . هذا بالاضافة الى عروض مسرح ميلانو الصغير
Piccolo Milano واوبرا بيكين ، ومسرح النو
(NÔ) ومسرح (Kabuki) اليابانيين التى جعلت المخرجين
فى فرنسا يعيدون النظر فى أعمالهم ويغيرون من مفاهيمهم حول المجال
المسرحى ودور الممثل .

فعلى سبيل المثال ، كشف مسرح النو (NÔ) اليابانى عن أسلوب
شمولى جديد فى التعبير المسرحى يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل
من كلمة وحركة وموسيقى فى وحدة متكاملة ، وبشكل كان يبدو مستحيلا
حتى ذلك العصر .

جاء دمج العناصر المختلفة كالحواة والبهلوان والأقنعة ، وفن
التنكير (الماكياج) غير الواقعى فى عرض رفيع المستوى ، دليلا
على العودة الى أصول الفن الدرامى (...) ، لقد كشف اداء
الراقصين السود وآكلى النار ، وباليهات « بالى » عن انماط
اخرى من لغة الحركة ، وكذلك عن بعض العناصر السحرية بين
وسائل التعبير المختلفة . كان الشعور الغالب فى تلك السهرات
هو ضرورة العودة الى قوى الانسان الخارقة (...) ، واذا كان
(برخت) هو أول اكتشاف ضخم ، فان الحياة المسرحية الفرنسية
بأسرها قد تأثرت بالعديد من العروض (١٦) .

كان فريق المسرح القومى الشعبى (T.N.P) بقيادة (فيلار)
يقوم بتنظيم مهرجان عالمى فى المسرح ، فمنذ ١٩٥١ م وحتى ١٩٦٣ م ، (تاريخ
استقالة فيلار) قدم هذا المسرح ٣٣٨٢ عرضا مسرحيا امام ٥ر٩٥٧ر١٨٦

---

١٤ - المرجع السابق

من المشاهدين ، وكان عدد المسرحيات التي قدمها سبعا وخمسين مسرحية ، منها سبع وثلاثون فرنسية ٠

وقد شملت هذه المسرحيات اعمالا لكل من (موليير) ، و (برخت) ، و (شكسبير) و (كورنى) ، و (راسين) ، و (موسميه) ، و ماريفو)، و (لوساج) ، و (كليست) ، و (سوفوكليس) ، و (بيراندللو) ، و (بوشنيد) ، و (هوغو) ، و (كالديرون) ، و (غولدونى) ، و (أريستوفان) ، و (جيرودو) و (جارى) ، و (كلوديل) ، و (بيكت) (Pichett) و (فوتينيه) ٠

ومن ناحية اخرى كان « المسرح القومى الشعبى » يعتبر مدرسة فى فن التمثيل ، تخرج فيها عدد من كبار الممثلين الفرنسيين فى هذا العصر ، من أمثال (جيرار فيليب) ، و (باريا كازاريه)، و (سيلفيا مونفور) ٠

وعلى مستوى الاخراج ، كان من اهم انجازات المسرح القومى الشعبي على يد (جان فيلار) غلبة البساطة فى الديكور من ناحية ، والنظرة الجديدة للجمادات والملابس ، اذ اصبحت الموسيقى والملابس واداء الممثين وأجهزة الاضاءة والجمادات تؤلف عالما واحدا متكاملا ٠

وهكذا يمكن القول بأن كل ما ظهر من اكتشافات كبرى فى مجال المسرح كان فى الأصل ما طرأ على فن الاخراج من ثورات ٠ ان عمل المخرج يبدأ من حيث ينتهى عمل المؤلف ، صحيح أن النص هو نقطة الانطلاق ، الا ان الاخراج كما كان يردد دائما (أنتونان ارتو) ، هو الشيء المسرحى النوعى فى المسرحية ٠

ان عملية الاخراج ، تشكل ، ، على المستوى المعنوى والمادى ، المجال الذى سيتحرك فيه الممثل ، كما أن الأضواء تبرز حضوره المادى ، اما الديكور

فقد ابتعد عن دوره الزواقي التقليدي ليصبح بحق المكان الذى تجرى فيه الأحداث ٠

ان المخرج ، بوصفه خلاقة ووسيطا ، يجسد حقيقة النص المكتوب من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهو يبلور ضمير المثل الفنى ووعيه بالعمل المسرحى ، ويدله على طريقه وعلى كيفية تمثيله للواقع ٠ وفى بعض الاحيان ينشىء هذا الواقع الذى يصوره النص المكتوب (١٧) ٠

وهكذا فان تاريخ المسرح فى القرن العشرين ، هو بحق تاريخ الاخراج المسرحى ، بقدر ما هو النصوص المسرحية المكتوبة ، وهذا على اقل تقدير ٠ ومن ثم فان المعرض المسرحى ، بتخلصه المتزايد من النص المكتوب ، اصبح فى طريقه الى الاستقلال الكامل ٠

وبذلك يمكننا أن ندرك الآن أبعاد الثورة المسرحية التى اندلعت فى الخمسينيات داخل قاعات العرض الضيقة الحقيرة الواقعة فى الحى اللاتينى، التى قدم فيها كل من (روجية بلان) ، و (جان مارى سيرو) ، و(نيكولا باتاى)، مسرحيات غريبة لنفر من الكتاب كانوا فى ذلك الوقت نكرات ، لم يسمع بهم أحد ، مثل : آداموف الروسى ، وبيكيت الايرلندى ، ويونسكو الرومانى ، وجان جنينيه الفرنسى ، مسرحيات غريبة قوبلت بالاعراض فى بادىء الأمر ، ولكنها فيما بعد صعدت على منصات التمثيل فى العالم كله شرقه وغربه وشماله وجنوبه ٠

واذا كانت هذه الموجة من الأعمال المسرحية التى وصفت بالعبث وباللامعقول وغير ذلك من النعوت ، قد اقامت الدنيا واقعدتها ، واثارت المعارك النقدية

---

17 — PANDOLFI V., *Histoire du théâtre, t. III,* éd Marabout-Université, 1964.

التى لم يشهد المسرح لها نظيرا ، فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث واللا معقول ، بقدر ما كان بفضل اللغة المسرحية الجديدة التى اتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث ، وهذا اللا معقول مستفيدين فى ذلك من التجارب التى تمت فى مجال الاخراج ، وأساليب التعبير الجديدة التى سخرها ، مثل عناصر الديكور المختلفة ، من سمعية وبصرية وضوئية ٠

قصارى القول ،لقد كان ذلك النجاح بسبب معرفة هؤلاء الكتاب الجدد بلغات المسرح المختلفة ، وبالذات غير الكلامية منها ، واستغلالهم لهـــذه اللغات ، فأعادوا بذلك لفن المســـرح أصــــوله الأولى ، واعتباره ونوعيته وخصوصيته التى تميزه عن غيره من الفنون ، بوصفه فنا مركبا شاملا جامعا للعديد من الفنون ، كما سنوضح ذلك فى ثنايا هذا البحث ٠

● ● ●

الباب الأول

اللغـــة واللغات

« اعادة النظـــر فى المواقع ، واعادة النظـــر فى أنمــــاط المسرح التقليدى ، أمران لا يستقيم أحدهما دون الآخر »

(جينيفييف سيرو ، **تاريخ المسرح الجديد**)

« اعادة تقييم شامل للكلام ، ولجميع مكوناته ، أيا كانت »

(رومان جاكوبسون ، **بحوث فى علم اللغة العام**)

اللغة واللغات

فى كتاب صغير الحجم ، متواضع الطبعة ، يرجع الى عام ١٩٤١ م يقول العالم (جان بولان) :

ان الناظر فى تاريخ الشـــعر أو الدراما أو الرواية منـذ قرن ، يلاحظ أن التقنية أو الوسيلة الفنية فى كل مجال من هذه المجالات قد تضعضعت ، وانفصلت عنه رويدا رويدا ، ثم يلاحظ أن هذه التقنية قد فقدت أدواتها الخاصة بها ، واستسلمت لغزو وسائل التقنيات المشابهة لها أو القريبة منها ، فالشعر طغى عليه النثر ، والرواية طغى عليها الشعر ، والدراما طغت عليها الرواية ، وقد بلغ هذا الطغيان حدا ، بحيث أصبح المسرح مثلا يسلك كل طريق ممكنة ليتجنب وينأى عن الســـمات المسرحية ، وكذلك الرواية تحاول أن تبتعد عن الصفات الروائية ، والشـــعر عن الخصائص الشعرية ، والادب بصـــفة عامة يبتعد عن المواصـــفات الادبية ، قصارى القول ، لقد أصبحت الاعمال الابداعية (من فرط ماداخلها من غريب) وحوشا هجينة مخلطة ، كما فقدت الاجناس والانواع نقاءها (١) •

ولكن : هل المسرح جنس أدبى ؟ هل هو ينتمى الى الأدب ؟

قبل أن نحاول الاجابة ، يجدر بنا أن نستطلع آراء بعض رجال المسرح العارفين ، وبعض النقاد ، ولنبدأ بالممثل والمخرج الفرنسى الشهير (لوىجوفيه)

1 — PAULHAN J., *Les Fleurs de Tarbes ou Terreur dans les Lettres*, Gallimard, coll. "Idées", Paris, 1963.

بالمسرح ، وتأمل فى هذا الفن ، وحاول الوصـــول الى حقيقته ، يقول لوى جوفيـــه :

ليس هناك تعريف للمسرح ، فليس هناك تفسير لهذا العمل الغريب الذى يتمثل فى العرض المسرحى (٢) .

قد يبدو الرأى عقيما ، الا اذا كان المقصود بالتعريف (Définition) التحديد .

أما الناقد المعاصر (غايتون بيكون) ففى محاولته لتفسير طبيعة المسرح يقدم لنا اجابة قد تكون أكثر وضوحا :

ان تاريخه الطويل (المسرح) يثبت لنا أنه ينهض على متطلبات نوعية بصفة خاصة ، أولهـا التأثير . انه بادىء يعتبر مجـال الكلمة — الكلمة المتحركة — انه قبل كل شىء (نص) يستـمد قيمته من مصدر كل نص مكتوب . الا أن هذا النص يؤدى تمثيلا ، أى أنه يعاش أمام أعيننا (٣) .

وهـذا الناقد المعاصر « روبير شـــامبينيى » (CHAMPIGNY) لا يختلف تعريفه كثيرا عن سابقه :

ان العمل الدرامى ، أو المسرحية مجموع من الحركات يغلب عليها الكلام ، تستمد قيمتها جماليا بعرضها على منصة التمثيل (٤)

اذن : المسرح هو مجال الكلمة المتحركة ، وفى هذا المجال عناصر جسدية وحركية تتوحد مع العناصر الكلامية لكى تكملها أو تحل محلها .

---

2 — JOUVET L., *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952.

3 — PICON G., *Panorama de la nouvelle littérature française*, N. R. F., Paris, 1960.

4 — CHMPIGNY M., *Le Genre dramatique*, éd. Regait, Monte-

فمن توحد جميع هذه العناصر المتباينة والمتقاربة فى الوقت ذاته
تتولد للانسان الكلمة ٠ (٥)

وفيما يتعلق بغير الكلمة ، تختلف الاتجاهات ، تبعا للعصر ، وتبعا للكاتب الاختلافات بينة ٠ (راسين)مثلا لم يضمن مسرحياته أية اشارة عدا النص الذى تنطق به الشـــخوص ، اللهم الا مرة واحدة فى مسرحية فيدرا ، وردت عبارة « تجلس » اشارة أو حاشية ، فى البيت رقم (١٥٧) ٠ حتى (موليير) بالرغم من أهمية الحركة على المستوى الفكاهى فى مسرحه ، فان مثل هذه الاشارات يندر وجودها فى ثنايا النصوص المكتوبة ،وعلى النقيض من الكتاب الكلاسيكيين، درج كتاب المسرح المعاصر على الاشارة فى عناية فائقة ودقة متناهية الى تحركات شخوصهم وايماءاتهم ، وقد يســتغرق ذلك فى بعض المواقف صفحات كاملة يصف فيها الكاتب أيضا الاطار الذى تدور فيه أحداث المسرحية ، وما يوجد من جمادات منظورة على منصة المسرح ، وعناصر المنظر الأخرى من ضـــوئية وصوتية ٠ ويكفى أن نفتح أية مسرحية لـ (بيكيت) أو (يونسكو) لندرك مدى الاهتمام الذى يوليه كتاب المسرح المعاصر لهذه الاعتبارات ،حتى أن بعضهم درج على كتابة بعض السيناريوهات لبعض الأعمال السينمائية ، والمعروف أن السيناريو لا يقتصر على نصـــوص الحوارات التى يتبادلها الممثلون ، بل يصف المنظر وما يجرى فيه ، وما يحتويه من عناصر غير كلامية ٠

● ● ●

5 — LARTOMAS P., *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1972.

اللغـة النوعية او التخصصية

من المعروف أن لغات الفنون المختلفة (وســـائل التعبير الخاصة بهذه الفنون) كالتصوير والموسيقى ، قد تطورت وتشـــكلت داخل الاطار الثقافى والأسلوب الحضارى للعصر الذى نعيش فيــه ٠ كل ذلك دون أن تفقد طابعها المميز ، الطابع الموسيقى بالنسبة للموسيقى والتصويرىبالنسبة لوتصوير ٠ فالتطور الذى صاحب التصوير مثلا لم يكن فىحقيقة الامر سوى اعادة كشف للتصوير ، للغة التصوير ، وجوهر التصوير ٠ اذ المتتبع لمسار التطور فىفن التصوير يجد أنه محاولة للتحرر من كل ماليس تصويرا ، التحرر من وسائل التعبير الأخـرى التى تعتبر دخيلة على فن التصوير ، كالأدب ، والحـكاية والتاريخ ، والتصوير الفوتوغرافى ، فكل ما فعله المصـــــورون هو أنهم حاولوا اكتشاف المناهج الرئيسية لفن التصوير والعناصر الأساسية لهذا الفن : مثل الأشكال المحض ، الخالصة ، المجردة ، واللون فى حد ذاته ٠

باختصار ، تمثلت حركة التصوير العصرية فى العودة الى حقيقة التعبير التصويرى ،التصوير الذى يعبر بطريقة تصويرية باستعمال لغة معبرة أشبه بلغة الكلام فى الأدب ، أو لغة الأصوات فىالموسيقى ٠ وقد كان الاعتقاد السائد حينئذ ان ما يجرى على صعيد التصوير ما هو الا نوع من الانهيار الذى اصاب هذا الفن ، الا أن الواقع هو عاكس ذلك تماما ، اذ أن هذه الحـــركة ما هى الا حركة تأصيل وتطهير ورفض واستبعاد لكل لغة دخيلة على هذا الفن ، وهذا ما حدث أيضا فى مجال المسرح ، فبعد تخليصه من العناصر الدخيلة عليه ، بعد تحريره من اللغة الزائفة كما حدث بالنسبة للتصوير ، بدأ كتاب المسرحالمعاصر يكتبون مسرحا أصيلا خالصا نقيا من كل الشوائب ٠

ولتوضـــــيح ذلك نضيف أن كتاب المسرح التقليديين ، حتى الذين

اشتهروا بأنهم مجددون من أمثال (كلوديل ، و جيرودو ، و جيد ، و منترلان ، وكونتو ، واوديبيرتى) ، يعتبرون أن اللغة هى وسيلة التعبير وليست الرئيسة فالمسرح فى مذهب هؤلاء الكتاب هو حديث أو محادثة ، والكلام بالنسبة لهم هو جوهر المسرح .

أما بالنسبة لكتاب المسرح المجددين فعلا ، كتاب المسرح الجديد ، من أمثال (صمويل بيكيت ، و أوجين يونسكو ، و آداموف) ، فان الوضع يختلف تماما فهؤلاء الكتاب لا يعتمدون على اللغة الكلامية ، بل ولا يثقفون فيها أداة للتعبير ويشككون فى مقدرتها على ذلك ، ويسخرون منها ، بل ويحقرونها .

هؤلاء الكتاب أتباع (أنتونان أرتو أو تلاميذه) يرون أن المسرح هو فن التمثيل المنظور ، وليس فن الكلام المنطوق ، ومن ثم كانت أولوية العـــرض والتمثيل على الأدب أو الانشاء أو البلاغة .

والحقيقة أن عـلم المسرح المعـاصر يدين بالكثير ل (أنتونان أرتو) ذلك الممثل والمخرج والمنظر ، الذى ثار على الأوضاع التى كانت سائدة فى عصره وتمكن من تأصيل فن المسرح ، ودفعه نحو اجراء تغيرات كاملة فى سائر طرائق الحياة ، طبقا لقواعد جديدة ، هى فى أغلبها قواعد المسرح الجديد ، التى تقوم فى مجملها على رفض التحليلات النفسية والجوانية .

ان (أرتو) ، انطلاقا من القاعدة التى تقول بأن فن المسرح تمثيل منظور ، يرى أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دورا رئيسا فى هذا المجال ، بل لقد وصل به الأمر الى اعتبارها طواطم (ج : طوطم) بدائيـة بل ودينية أيضا ، ومن ثم كانت رغبة (أرتو) فى أن يســاهم المشـــاهدون فى العرض المسرحى ، كما تشارك الشعوب البدائية فى الطقوس والشعائر الدينية . ولما كان الوضع كذلك ، فان هذا التصوير الجديد للمسرح ، للمسرح وقد عاد الى أصوله وحدوده الأولى ، لابد له من « لغة » ملائمة موحية .

فلا يكفى أن تكون اللغة « شاعرية » ، وانما ينبغى أن يضع مفهوم اللغة لتشمل عناصر أخرى ، وعلى قدم المساواة ، مثل : الصراخ والصياح والايماء والحركة والضوضاء والأصوات البشرية والأفعال التى يتألف منها جميعا فوق منصة المسرح ، ما يطلق عليه أرتو « مذبحة عامة » .

ولكى نخلص الكلام من الشوائب ونحقق له مكانته اللائقة ، ولكى نجعل الكلام شيئا منظورا ، ينبغى أن نضفى على الجمادات فوق منصة المسرح أهمية كبرى ، بحيث يمكن أن نقول ان الأشياء هى التى تتحرك وتنبض بالحياة أمام عيوننا ، وليس الشخوص الآدمية ، ومن ثم نجد الماديات فى المسرح الجديد تتكاثر بصورة سرطانية قاهرة غالبة ، لا يمكن الوقوف أمامها أو مقاومتها . فهناك ، اذا صح هذا التعبير ، نوع من سرطان الماديات التى يحاصر الانسان من كل مكان ، على سبيل المثال : الكراسى فى مسرحية (الكراسى) والأثاث فى مسرحية (المستأجر الجديد) ، والفناجين فى مسرحية (ضحايا الواجب) والبيض فى مسرحية (جاك أو الامتثال) والأوراق فى مسرحية (الغزو) ، فعلى النقيض من طبيعة الأشياء من ناحيــة ، والتقاليد المسرحية الموروثة من ناحية أخرى ، نطلب من الجمادات أن تتنفس وتنبض بالحيــاة ، ونطلب من الآدميين أن يتخلوا عن آدميتهم ويتحولوا الى جمادات ، وفى ذلك يقول رولان بارت ، الناقد المعاصر :

> تلك هى القاعدة التى يلوح أنهــا تحــكم نظرية الممثل فى المسرح الطليعى ، فالممثل يمكنه أن يكون ما يريد ، فيمــــا عدا أن يكون « طبيعيا » ، فيستطيع أن يصبح محايدا أشــبه بالجثة الهامدة . كما يستطيع أن يكون ممسوسا كمن يقع تحت تأثير السحر : المهم ألا يكون شخصا من لحم ودم . (٦)

6 — BARTHES R., *Le Théâtre français d'avant-garde* in *Le Français dans le monde*, Mai 1961.

هذه الطبيعية التى تمثل مركز العظمة ومادة الفخر عند الممثلين بكافة ، على الأقل فى أوربا ، ينبغى على الممثل تبعا لفلسفة المسرح الحديث أن يتخلى عنها ، ولقد أحدثت هذه الثورة الدرامية صدمة كبرى فى فن المسرح التقليدى فى أوربا ، ويلزم الاشارة الى أن هذا الرفض للطبيعية عند الممثل ينبغى تحقيقه على مستوى اللغة وفى اطار الكلام •

ففى المسرح التقليدى تعتبر اللغة أو الكلام بمثابة التعبير عن المضمون ، فاللغة تعتبر « اداة الاتصال الشفافة لرسالة مستقلة عنها » أما فى المسرح الحديث فالكلمة ليست وسيلة تعبير •

الكلمة شىء مادى ، منفصل عن رسالتها ، تتمتع باكتفاء ذاتى اذا جاز هذا التعبير ، بشرط أن تثير المشاهد ، وتؤثر فيه تأثيرا حسيسا ، باختصار ، بعد أن كانت اللغة وسيلة أصبحت غاية (•••) فالكلمة ذاتها تعرض على منصة التمثيل • (٧)

ان المسرح الحديث يحمل على اللغة الكلامية ، العبارات الجاهزة والتعبيرات المستهلكة « لغة البوابين » ، وعلى البلاغة ، وعلى لغة المتحذلقة •

ويتخذ هجوم المسرح على اللغة أساليب عدة ، أولها : جعل اللغة تدور فى فراغ ، وكأنها تلفظ بصورة آلية ، وهذا الاسلوب شائع فى مسرح (أوجين يونسكو) ، وبخاصة فى المشاهد الأخيرة من مسرحياته الاولى (المغنية الصلعاء - الدرس - جاك او الامتثال) وكامثلة اخرى على آلية اللغة نذكر خطبة الخادم (لاكى) فى مسرحية فى انتظار غودو •

أما الاسلوب الثانى من أساليب الهجوم على اللغة الكلامية فى المسرح الحديث ، فنجده عند كاتب آخر هو (آداموف) فى مسرحيته كرة الطاولة

---

(٧) المرجع السابق •

حيث تتحدث شخوصه لغة لا هى بالحية ، ولا هى بالميتة ، لغة يمكن أن نصفها بالجمود أو بمعنى أصح بالتجمد .

وأما الأسلوب الاخير من أساليب الهجوم على اللغة ، فيتمثل فى سلب اللغة أو مجافاتها لكل عقل أو معقولية مع المحافظة على سلامة النحو والصرف وقد يصل ذلك فى بعض الأحيان الى حد مجافاة المنطق أيضا ، وهذه الظاهرة نجدها أيضا عند (يونسكو) الذى يعتبر متخصصا فى هذا المجال .

اذن ما العمل ؟

اذا كان المسرح الحديث يرتاب فى اللغة الكلامية ، ويهزأ بها ويحقرها ، فلا بد من ايجاد وسائل أخرى للتعبير ، وهذا ما وصل اليه ، كما أسلفنا ، الممثل والمخرج (أنتونان أرتو) ، حينما أعلن أن المسرح هو فن العرض وليس فن الكلمة ، ومن بعده جاء (جان لوى بارو) ، فصرح بأن الكلام فى المسرح يحتل نسبة ضئيلة بين وسائل التعبير الاخرى ، فهو لايتجاوز ثمن جزء من ثمانية ما يقدمه العرض المسرحى (٨) .

وهكذا تفقد اللغة الكلامية أهميتها أمام اللغة الدرامية التى اتسع مفهومها ليشمل عناصر كثيرة ، ولم يعد العرض المسرحى كلاما يقال ، وانما عرضا يقدم ويشاهد . اللغة فيه ليست سوى وسيلة تعبير من بين وسائل أخرى عديدة ، منها الحركة والايماء ، وعناصر المنظر (الديكور) المادية والصوتية . وهذا ما عبر عنه (يونسكو)حينما قال :

كل شىء مسموح به على منصة التمثيل : تجسيد الشخوص ، وكذلك تصوير المشاعر والأحاسيس الداخلية تصويرا ماديا . اذن : من المسموح به ، بل ومن الضرورى أيضا بث الحياة فى

---

8 — SUPER P., *Le Théâtre français contemporain*, Société d'Edition d'enseignement Supérieur, Paris, 1964 .

الجمادات ، وتحريك العناصر المادية بحيث تؤدى أدوارا تمثيلية كالشخوص ، وكذلك تجسيد الرموز المجردة (٩) ·

ان المسرح الحديث ليس مسرحا تاريخيا ، فهو لا يروى القصص ، قصص الأفراد أو العائلات ، وهو لا يعرض قضايا ، ولا يدافع عن أفكار أو مثاليات أو مذاهب ، ان غاية المسرح الحديث هو أن يعرض مواقف رئيسة فى حياة البشرية ، ولقد أعلنها (بيكيت) صراحة حينما قال :

ان مسرحى عبارة عن أصوات لئيسية أساسية ·

وبذلك فان اللغة الكلامية ليست جوهرية بالنسبة لـ (بيكيت) وأمثاله من كتاب المسرح المعاصر :

انه يستعمل لغة تعتمد على الصور المادية بدل أن تعتمد على الجدال ومطارحة الآراء ، ومن ثم فهو لا يحاول أن يخوض أو يعالج قضايا الأخلاق والآداب والسلوك · انه يحاول أن يعرض مجموعة من الصور الشعرية (١٠) ·

نخلص من ذلك الى أن اللغة الكلامية ناقصة ، تفتقر الى الكمال التعبيرى فهى عاجزة بوصفها أداة للتعبير أو الاتصال ، فعلى مستوى الحياة اليومية ، فان الحوار العادى يكون فى أغلب الأحيان فى حالة يرثى لها ، فأحيانا الفكرة تهرب من المتحدث ويحاول أن يتذكرها ، وأحيانا تخوننا العبارات نفسها · وعلى الرغم من كل وسائل البلاغة ، وما وصل اليه فن الحوار من عظمة ، فان الكلام يبدوا أداة ناقصة ، فهو اما يزيد عن المطلوب واما ينقص ·

ان الكلام وبخاصة الكلام المجرد ، أو ما يعبر عن تجريدات ،

9 — IONESCO E., *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, Paris, 1962.

10 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, pour la traduction française, Buchet / Chastel, 1977 .

يقـــودنا الى الخطأ ، فالمضـــمون يختلف باختـــلاف الثقافات والحضارات وتباين المواقف الاجتماعية والتاريخية ، وما يؤمن به المتحدث من قيم ومفاهيم ، وكذلك تبعا للظروف ٠ ان الكلام يستهلك نفســه ، ويخلو من المعنى ويتغير ، والمعنى يخصص أو يعمم ، والمجال الدلالى يتغير ، وعلى ذلك فالمفاهيم فى تغير مس... وهكذا لا نصل الى شىء ثابت أكيد ٠ ولا يرجع ذلك الى عيب فى المتكلم وانما العيب فى طبيعة اللغة ذاتها ٠ (١١)

الكاتب وحده ، أى صانع الكلام ، أو صانع اللغة ومحترفها ، هو الذى يستطيع أن يتجنب مثالب اللغة التى يقع فيها الانسان العادى ، لكنه من ناحية أخرى يقع فى فخ آخر يتمثل فى « البلاغة » :

فينساق وراء الصور البلاغية ، ويستسلم لدغدغة الكلام وعذوبته فتفقد اللغة على يديه كل مستند تعتمد عليه وبذلك تنفصل عن الواقع ٠ (١٢)

هذا الواقع يعيبه أيضا أنه يختلف من شــخص لآخر ، واللفظ الواحد لا يؤدى معنى واحدا لجميع الناس ، حتى المفردات البسيطة العادية من مثل بيت أو شجرة ، فهى توحى بمعان تتعدد حسب الأفراد ، اذن فكل فهم هو فى حقيقة الأمر عدم فهم ، وكل توافق فى الأفكار والمشاعر هو حينئذ عكس ذلك ٠

وهكذا نخلص الى أن من المستحيل على الناس أن يعرف بعضهم بعضا عن طريق اللغة ، ومن ثم دأب المسرح الحديث على معالجة اللغة معالجة درامية ٠ فهو لايكتفى بعرض أحداث تتطور ، ومشاعر تتحول ، وانما هو يعرض علينا اللغة نفسها ، وهى تتبدل وتتشكل وتتكاثر وتتضـاءل ، تتضخم وتنكمش ،

11 — JACQUART E., Le Théâtre de dérision Gallimard, Paris, 1974.

(١٢) المرجع السابق ٠

تتقدم وتتراجع ، تظهر وتختفى طبقا لقانونها النوعى ، وهو غير قانون الفكرة التى تصاغ ، وانما قانون الكلمة التى تحقق ذاتها ، وتثبت وجودها • (١٣)

هذه الصدارة التى تحتلها اللغة ، تمثل احدى الظواهر المميزة للعصر الحديث ، فقد دأب المعاصرون جميعا على تأمل اللغة ووظائفها ، وكذلك معظم كبار الفلاسفة : بيرغسون • (Bergson) ، باشيلار (Baché.ar) وسارتر (SARTRE) مارلوبونتى (Marleau . Ponty) ، كما اهتم بأمر اللغة أيضا كثير من المؤرخين وعلماء النفس والاجتماع والانسان •

وأخيرا أصبحت السمة الجوهرية المشتركة فى العلم الحديث هى محاولة خلق لغات مستقلة تكون الوسائل المجردة لاسلوب تفكيرها ، كما أدى ذلك الى ظهور لغات آلية بما تفتحه من احتمالات أمام المعرفة والاتصال •

واذا أضفنا الى هذه الظاهرة الجديدة ، ظاهرة تدهور شخصية الانسان فى العصر الحديث بوصفه انسانا ، أدركنا السبب وراء الانهيار الذى أصاب اللغة البشرية أو اللغة الكلام التى لم تعد وسيلة اتصال ، فحينما يخلو الفكر من كنهه وجوهره ، لا يكون هناك حوار ، لانه ليس هناك ما يقال •

ومن ناحية أخرى أصبحت الكتابة تشهيرا باستهلاك اللغة وضمورها واضمحلالها ، وأصبح مجرد تسجيل التجربة ونقلها عن طريق اللغة بمثابة تشويه ومسخ لهذه التجربة ، ومسرح (يونسكو) حافل بالمواقف التى تشهد فيها انهيار اللغة ودمارها بحيث أصبحت اللغة تعمل من تلقاء نفسها ، وتبعا لآليتها النوعية الخاصة بها ، فالموقف الدرامى فى مسرحية جاك مثلا يعتمد على ألفاظ تخلو من كل معنى ، بحيث :

13 — GUIRAUD P., *Les Fonctions secondaires du langage*, in *Le langage*, sous la dierction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., Gallimard 1968.

تساوت الألفاظ وأصبح يحل بعضها مكان بعض ، وتجلى الفصل بين اللفظ والدلالة بحيث فقد اللفظ قوته بوصفه ناقلا للمعنى أو الرسالة ، من ذلك المشاهد الختامية من مسرحيات **المغنية الصلعاء والكراسى وجاك أو الامتثال** ، حيث لم تعد الألفاظ سوى مقاطع ، صوائت وصوامت ، تتقاذفها الشخوص كما تتقاذف الحجارة • (١٤)

والحقيقة أن العصر الحديث بحضارته المادية هو الذى أضفى على هذه المأساة ، مأساة اللغة ، أبعادا أعمق •

فقد دأبت وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة على تضخيم الكلمة وترديدها بشكل يصيب بالدوار ، وعكفت وسائل الدعاية على حشو الكلام بالمعانى الزائفة ، وتحميله ما لا يطيق • بحيث فقدت الكلمة قيمتها بوصفها وسيلة اتصال وتفاهم لتصبح كيانا مستقلا ، لها شخصيتها المتوحشة المفترسة (١٥) •

وبذلك فبدلا من أن تعبر الكلمة عن الحياة وعن واقع الناس ، بدلا من أن تكشف النقاب عن الحياة وتعبر عن مكنونها ، عكفت الكلمة أو اللغة على تزييف الواقع ، وطمس الحياة ، وأصبحت اللغة فى نظر البعض وسادة لينة تخفف من حدة الواقع الأليم •

الكلمات فى نظر (هنرى) بطل مسرحية الرماد، بمثابة بلسم أو منقذ ، فهو يتحدث الى نفسه ، حتى لا يسمع جلبة المحيط ولغطه ، حتى لا يسمع الأصوات الأخرى التى لا تنفك تزعجه

14 — ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.

15 — DOMENACH J - M., *Le Retour du tragique*, éd .du Seuil, 1967.

وتقلق راحته ، ان الكلام يمنع من التفكير (١٦) ٠

وهذا (لاكي) ، الخادم المسخر في مسرحية في انتظار غودو ، في خطبته الشهيرة التي يخلط فيهـــا الكلام خلطا بلا تمييز في سفسطة غيبية لا يفهم السامع منها جملة واحدة ، وهذان (استراغون) و (فلاديمير) في المسرحية نفسها ، كل منهما يشيد لنفسه صرحا لغويا يهيم فيه كما يحلو له دون مراعاة لموضوع الحديث ، ولا للطرف الآخر ، وكما هي الحال بالنسبة للاكي ومن قبله (هنري) بطل « الرماد » ، فان لغو (فلاديمير) يحفظه من التردي في «ليل الأعماق الكبرى» يملأ صمته ، أو بمعنى أوضـــح يحول بينه وبين التفكير في واقعه الأليم وتأمل القضايا الكونية المستعصية التي لا تجلب الا الصداع ٠

فلاديمير : حقا ، ان أحاديثنا لا تنضب أبدا !

استراغون : حتى لا نفكر ٠

واذا كان (فلاديمير) و (استراغون) ، ما يزالان على قيـــد الحيـــاة ، فذلك بفضل اللغة والثرثرة التي تصرفهما عن التفكير في التخلص من الحيـــاة التي لا تطاق ٠ ان أحدهما يتوسل الى الآخر أن يقول شيئا يسد به فوهة الصمت الرهيب الذي يبتلع من لا يملؤه ، وحينما لا تسعفهما الكلمات ، فهناك الزفرات والتنهدات ، وهناك الصياح ، « لا أستطيع أن أستمر » ٠

وبالمثل في مسرح (آداموف) ، نجد لغـــة التلميح والكلام غير المباشر ، والجمل المبتورة التي تنتظر من يكملها ، هذه اللغة تلعب دورا هاما في مسرحية « كرة الطاولة » ، فالشخوص في مواقف زائفة ماســـخة ، دون علمهم ، واذا بهذه اللغة بدورها تؤكد عبثهم وتستدرجهم في مواقف أكثر زيفا (

16 — ONIMUS J., *Samuel Beckett,* coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.

17 — SERREAU G., *Histoire du "nouveau théâtre",* Gallimard, 1966.

لقد ضحى (آداموف) بالحوار فى مسرحه الى درجة كبيرة ، أكثر مما فعل (يونسكو) و (بيكيت) بكثير ، فشخوصه قلما تعبر عما تريد ، ولا تصل بحال الى تفاهم أو اتفاق فيما بينها،ومن ثم كان تركيز(اداموف)على المنظورات والعناصر البصرية على حساب الكلام .

أما (يونسكو) فاللغة هى التى تقتل الطالبة فى مسرحية الدرس ،قبل أن يطعنها المدرس بالسكين ، واللغة هى التى تنشر جرثومة الحيوانية فى مسرحية الخراتيت فتصيب البشرية جمعاء ، واللغة تقف عاجزة عقيمة أمام زحف الموت وجبروته فى مسرحية قاتل بلا كراء (١٨) .

وهكذا نستطيع أن ندرك الأسباب التى جعلت المسرح الحديث يقلب الاوضاع القديمة والقواعد الراسخة التى سنها المسرح التقليدى فراح يسحب ثقته من اللغة ، ويتخلى عنها محبذا عليها أساليب أخرى ووسائل أخرى أكثر كفاءة ، وأعلى مقدرة وأكبر أداء وأبعد تأثيرا .

٭ ٭ ٭

---

18 — PRONKO C., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

الباب الثاني

المسوحانيـــة



الباب الثـــــانى

المسرحانيـــــة

فى المسرح التقليدى يتم تحديد المكان والزمان اللذين تقع فيهما الأحداث وذلك بشكل واضح دقيق لا لبس فيه ولا غموض ، أما فى المسرح الحـــديث فالوضع يختلف تماما ، اذ أن المسرحيات تعرض مجـردة من حدود الزمان والمكان ، ولعل ذلك بدأ مع (الفريد جارى) فى مجموعة مسرحياته التى تدور حول شخصية « أوبو » ، حيث ألغى الكاتب عامدا متعمدا هذه الحدود المكانية والزمانيـــة ·

فى المسرح الحديث نجد الأماكن التى تدور فيها الأحداث عبـــارة عن طريق ريفى بلا معالم (فى انتظار غودو) أو حجرة مغلقة على حدود الصحراء والموت فى (نهاية اللعبة) و (الشريط الأخير) ، أو جزيرة معزولة عن العالم فى (الكراسى) · تلك هى الأماكن التى يتصورها الكتاب مسرحا للاحداث ·

نضيف الى ذلك أن هذه الاماكن المعزولة المقفولة تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور التى كانت تحدد معالمها فى المسرح التقليدى ، وبذلك أصبحت هذه الأماكن فى المسرح الحديث ترمز للعزلة والسـجن فى آن واحد ، وتبرز منصة التمثيل باعتبارها الاطار الوحيد الملموس المحسوس ·

الشىء ذاته يمكن أن يقال فيما يتعلق بحدود الزمان :

> فهو زمن لا شىء يدل عليه أو يحدده ، لا بداية له ولا نهـــاية فالنهاية والبداية فى هذا المسرح متواليتان ، فالمسرحية تبدأ من حيث تنتهى ، ونهايتها ماثلة منذ بدايتها (١) ·

وهكذا فان الغاء المعطيات التقليدية الخاصة بمفهومى الزمان والمكان ،

---

1 — BEHAR H., *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

وتجريد المسرحية على هذا النحو يجعلها قاصرة على العناصر المادية الملموسة التى يشاهدها المتفرج أمام عينيه ، فمكونات المسرحية الحديثة تظهر بارزة للعيان كما يحدث بالنسبة للوحة تجريدية .

ومن بين هذه المكونات نجد تحركات الممثلين ، وحركاتهم وايماءاتهم أو المجال الفضائى الذى يشكلونه ، فمهمة الممثل هنا أن يعرض شيئا دون أية خلفية عقائدية أو فكرية .

ويعتبر (بيكيت) أكثر كتاب المسرح الجديد تعبيرا عن طبيعة العمل المسرحى وجوهر المسرح ، فهو لاينفك قبل العرض وخلاله يذكرنا بأننا أمام عرض مسرحى ، وأن كل ما يجرى أمامنا محصور داخل اطار المجال المسرحى ، أو حدود منصة التمثيل ، وهو يذكرنا بذلك من آن لآن عن طريق (ايفيه) أو تأثير مسرحانى بحيث جعل الفن المسرحى لا يخرج عن حدود القيمة المادية التى يمثلها ، وجعل من الممثلين ، لا شخوصا ، وانما ممثلين يقومون بتشخيص أدوارهم .

وهم يؤكدون لنا هذه الحقيقة بين الفينة والفينة خلال العرض ، فهذا (فلاديمير) (فى انتظار غودو) يعبر عن ذلك قائلا : « فعلا ... نحن فوق منصة تمثيل ، بلا أدنى شك ، نحن نمثل فوق منصة تمثيل » ثم يصرح لزميله الذى يحاول الهرب بأنه لا مفر أمامهما من هذه المنصة المحصورة بين حدودها الخلفية (الكواليس) وحدودها الأمامية (مقدمة المسرح) وجمهور المشاهدين .

ان مسرحية (فى انتظار غودو) تقدم لنا منصة وجمهورا وممثلين ، ولكن بطريقة خاصة ، وهى لا تنفك من آن لآن تنبهنا بأننا جمهور فى مسرح يشاهد مسرحية .

ومن الجدير بالذكر أن شغل المنصة هو قبل كل شىء شغل مادى ،

والنص المكتوب يحمل فى ثناياه الكثير من الاشـــارات والتوجيهات الدقيقة المتعلقة بهذا الجانب •

وتتضح هذه «المسرحانية» أكثر فى مسرحية نهاية اللعبة ، وذلك بدءا من العنوان الذى يؤكد لنا أننا أمام تمثيلية أو لعبة تشرف على نهـايتها ، والعبارات التى ينطق بها (هام) أحد شخوص المسرحية حينما يقول مثلا :

ــ هذا (لحظة) دورى فى التمثيل •

وحتى عبارته الأخيرة التى يختتم بها المسرحية اذ يقول :

ــ مادامت اللعبة تلعب على هذا النحو ، فلنلعبها •

وذلك مرورا بالتعليقات المختلفة التى يشير بها الشـخوص الى طبيعة العمل الذى يقومون به ، وكلها تعليقات تتصل بلغة المسرح ، ومصــــطلحات التمثيل ، ومن أمثلة ذلك قول (هام) يخاطب (كلاف) غاضبا •

هام ــ على حدة ، أيها الوغد ، هذه أول مرة تسمع فيها عبـارة « على حدة » ؟ اننى أؤدى آخر مونولوج لى •

اضافة الى اجابة (هام) الرئيســة المعبرة عن معنى المسرحية بأسرها حينما يسأله (كلاف) :

كلاف : وأنا ما فائدتى اذن ؟

هام : فائدتك أن تجيب على أسئلتى •

فنحن فى مسرح أمام ممثلين على منصة يتبادلان أطراف حوار ، ويتحدث أحدهما « على حدة » ويؤدى « مونولوج » و « يرد » أحدهما على عبارة الآخر تماما كما يحدث فى التمثيل •

نحن اذن امام مسرح يعرض أمامنا الواقع المسرحى ذاته • ومن ثم كانت

عبارات (فلاديمير) المتكررة التي يحث بها صديقه على مشاركته الحوار •
ومن ثم أيضا كانت العروض التي تقدم داخل العرض نفسه ، كالفقرة التي
يقدمها (بوتسو) ثم يستفسر عن مدى اتقانه لها ، ويسأل الجمهور عن رأيه
فيمـــــا قدم •

ما رأيكم في أدائي •• جيد •• متوسط •• مقبول •• تافه ؟

كلام فارغ ؟

ومن ذلك الاقتراح الذي يعرضه (فلاديمير) على زميله (استراغون)
بأن يقوما بتمثيل دوري (بوتسو) و (لاكي) ، ومن ذلك أيضـــــا تعليقات
الشخوص على أدائها الداخلي ، وهو في الوقت ذاته استطلاع لرأي المشاهد
في المسرحية •

بوتسو (آسفا) = هل ضايقتكم ؟

استراغون : بالعكس •

بوتسو (مخاطبا فلاديمير) : وأنت ياسيدي ؟

فلاديمير : يعني (٢) •

واذا انتقلنا الى مسرحيـــة أخـرى للكاتب نفسه ، هي ، يا لها من أيام
سعيدة ! نجـد أن كل شيء يؤكـد لنــا أن بطلتها وتدعى (ويني) ما هي
الا ممثلة تؤدي دورا أمام جمهور من المشاهـــدين ، فهي لا تنفك تطلعهم على
تفاصيل حياتها المملة ، بل ان بيكيت يحـاول أن يضرب الرقم القياسي في
التقشف ، فيجعل ممثلة واحدة تقوم بتمثيل المسرحية من أولها الى آخرها ،
بصحبة حقيبة يد بمحتوياتها التافهة : مشـــط وفرشة أسنان ومــرآة واحمر

---

2 — BECKETT S., En attendant Godot.

شفاه . وأكثر من ذلك ، فالممثل هنا امرأة فى الخمسينات ، ثم انها – وهــذا قمة فى التحدى الفنى – قعيدة بلا رجلين فى الفصــل الأول ، ثم بلا أطراف تماماً فى الفصل الثانى ، وبلا حقيبة .

والممثل فى مسرحيات (بيكيت) لا ينفك يصرح لنفسه وللجمهور بأنه مدرك لحقيقة وضــعه ، وأنه يمثــل دورا أمام متفرجين ، فعلى سبيل المثــال حينما دخل (كلاف) فى بداية مسرحية نهاية ملعبه ، وجعل يرتب الحجرة استعداد لبدء التمثيل ، راح يتأمل ما صنع ، ثم توجه الى الجمهور كأنما يقول له : ها هو كل شىء على ما يرام لبدء المسرحية . وبالمثل ما يصنعه «بوتسو» فى مسرحية فى انتظار غــودو ، فهو قبل أن يؤدى فقرته الشهيرة ينظر الى الجمهور ، كما يفعــل الممثلون فى الســيرك ، ويطالبه بالانتباه لما سيعرض عليه : « انتبهوا قليلا لو سمحتم » .

وعلى شاكلة (بيكيت) ، يعمل (يونسكو) ، فهو يغتنم كل معطيات لغتى المسرح المتمثلتين فى النص من ناحية والاخراج من ناحيــة أخرى ، انه ، لكى ينتزع المشاهد من شرك الاحدوثه التى تستهويه وتسيطر عليه ، يقطع حبــل القصة ويبدد وهم الخيال ، ومن ذلك ما تفعله (جاكلين) فى مسرحية جاك حين تطلب من أمها أن تكف عن النحيب والبكاء : « حذار أن يغمى عليــــك الآن ، انتظرى حتى تنتهى المسرحية » (٣) .

ومن ذلك أيضا حديث (مارغريت) زوج الملك فى مسرحية الملك يموت حين تخاطب الملك قائلة : « ستموت فى نهاية العرض » ، وكذلك فى مسرحية السائر فى الهواء حيث يذكرنا البطل بأن مايجرى أمامنا من خوارق ،انما هو من فعل الفنيين المشاركين فى المسرحيه .

---

3 — ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco,* Bordas, Paris, 1971.

ويونسكو يمارس كذلك ظاهرة « المسرح داخل المسرح » ففي مسرحية « ضحايا الواجب » تجلس (مارلين) مع الشرطي يشاهدان زوجها (شوبير) خلال قيامه بالبحث المطلوب منه ، وكأنهما أمام عرض تمثيلي ، وفي «العطش والجوع» يشاهد (جان) عرضا يقوم به (تريب و بريشتول) اللذان يتحولان الى مهرجين في سيرك أثناء أداء هذه الفقرة ، في حين ينقسم الرهبان الى فريقين متعارضين من الجمهور • ان مثل هذه الوسائل المسرحية تقطع على الجمهور انفعاله وتأثيره واستغراقه ، وتطالبه بنوع آخر من المشاركة •

نصادف أيضا ظاهرة المسرح داخل المسرح في مرتجلة ألما للمؤلف نفسه على شاكلة (موليير) في مرتجلة فرساي ، و (جيرودو) في مرتجلة باريس يتعرض كل منهم لقضاياه المسرحية ومشكلاته في الفن المسرحي •

ففي مرتجلة ألما يقوم يونسكو نفسه بتمثيل دوره في الحياة باعتباره مؤلفا مسرحيا ، ويتطرق الى مشكلاته مع النقاد •

أما عند (جان جينيه) ، فالمسرحانية تتخذ أشكالا أخرى ، فالعرض المسرحي في تصور هذا الكاتب هو نوع من الصلاة أو القداس ، انه شعائر أو طقوس دينية ، فعلى الرغم من الظروف الواقعية التي تحيط بمسرحية الرقابة العليا فهي تأخذ شكل الشعيرة •

والكاتب نفسه ينبهنا الى ذلك منذ البداية ، حين يقول : « اننا نمثل بطريقة مأسوية ، ولكننا نمثل على أية حال » •

وبالمثل في مسرحية الخادمات ، أو الخادمتان ، حين تعتاد الخادمتان على تمثيل حياتهما مع سيدتهما أثناء غيابها ، فتقوم احداهما بدور السيدة ، والأخرى بدور الخادمة التي يصل انفعالها بالدور الى حد احتساء السم المعد للسيدة مع علمها بحقيقته •

وفى مسرحية **الشرفة** للمؤلف نفسه ، تندمج الشخوص فى شـــعيرة معينة يقومون بتقمص ادوارها طواعية ، وعن طيب خاطر فى البداية ، ثم هى تفرض عليهم من الخارج بعد ذلك •

وكذلك فى مسرحية **الزنوج** ، لا نجد أثرا للواقعية ، بل ولا نجد حدودته أو قصة ولا شخوصا محددة واضحة ، فنحن فى هـــذه المسرحية أمام مسرح شعائرى محض ، ان الشعيرة هى المنطلق الاساسى لفهم مسرح (جان جينيه وقد صرح هو بنفسه بهذه الحقيقة حينما وصف تصوره للعمل المسرحى بأنه مزاوجة بين الشعيرة والدراما (٤) •

ان مسرحيات **الخادمات والشرفة والزنوج** تتضمن كل منها ما يمكن أن نطلق عليه « ألعاب المرايا » ، حيث انعكاس الصور يؤثر فينا الى درجة الدوار فلا نعود نعرف الحقيقة من الخيال ، بل ان الكاتب نفسه يصرح بأنه غير متأكد من حقيقة شخوصه ، «ان جميع شخوصى تختفى وراء الأقنعة ، فكيف تريدون منى أن أقول لكم اذا كانت شخوصا حقيقة أم زائفة ، أنا نفسى لا أدرى من ذلك شيئا (٥) •

ان الخادمتين فى مسرحية « **الخادمتان** » تتقمصان دوريهما الى الدرجة التى تكاد فيها احداهما ، التى تقوم بدور الخـــادمة ، أن تخنق الأخرى التى تؤدى دور السيدة لولا أن سمعتا صوت جرس الباب يعلن عن وصول السيدة الحقيقية • وهنا اما أن تضع الخادمة حدا للتمثيلية فتقتل أختها ، واما تتوقف وتقطع حبل الأحداث •

اننا أمام ما يمكن أن نطلق عليه « دراما نفسية تلقائية » (٦) •

---

4 — ESSLIN M., Le *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

5 — PRONKO C., *Théâtre de l'avant-garde*. Dénoël, 1963.

6 — *Dictionnaire des œuvres contemporaines,* S.E.D.E. et V. Bompiani, 1968.

أما مسرحية الرقابة العليا ، فهي تعرض علينا ثلاثة ســـجناء لا يفتأون يكررون ما يعملون بشكل شعائري ، ففي عالم السجن حيث يتكرر كل شيء يوما بعد يوم ، وحيث لا يبقى من الحقيقة الا خيالا أو شبحا ، فان كل عمل يقوم به السجين يصبح شعيرة كاملة يؤديها ، وكأنها شعيرة دينية خالصة ٠

وبالمثل مسرحية الشرفة ، تعرض علينا ، كما يصرح بذلك المؤلف نفسه منزل أوهام تديره سيدة قاسية متعالية ٠ كل شـخص في هذا البيت ينتحل شخصية وهمية ، كان يتمنى أن يكونها في حياته ، فكل واحد منهم يتخلص من شخصيته الواقعية ، ليتقمص شخصية أخرى رائعة هي في الحقيقة الصورة الخيالية التي كونها عن نفسه أو التي تعكسها مرآة خياله التي ينظر فيها ، وهو في الحجرة التي خصصت له يعيش مع المرايا ، وينفذ الدور الذي رسم له بكل دقة واخلاص ، يصل الي حد العقيدة الدينية ٠ (٧)

وكذلك بالنسبة لشخوص مسرحية الزنوج ، فالزنجي هنا ، كما هي الحال بالنسبة للمجرمين في روايات (جان جينيه) ، وكمـــا هي حال المؤلف نفسه ، قرر أن يقوم بالدور الذي فرضه عليه المجتمع ، درو المجـــرم ، وأن يؤدي هذا الدور حتى النهاية ٠ (٨)

ويصرح (جان جينيه) بأن مسرحيته هذه خصصت لجمهور من البيض ، واذا تصادف وأن عرضت أمام جمهور من السود ، فينبغي أن يدعى على الأقل رجل أبيض لمشاهدتها معهم ، دليلا على أن المسرحية انما تمثل من أجله هو ، وفي هذه الحالة تســـلط عليه أنوار كشـــــافة ، وبذلك يبقى الغريم في قاعة المتفرجين في حين يبقى المطالبون به وحدهم على منصة التمثيل ٠

ان هدف الكاتب في المسرح الحديث ، هو أن « يعرض » عملا مجـــردا

---

8 — PRONKO C., op., cit.

من أية افكار مذهبية أو فلسفية ، فهذا مسرح (آداموف) ، لا يمكن تلخيص عمل منه لأنه لا يعتمد على حكاية أو حدوتة ، بل هى أعمال تستند على عناصر منظورة وحسب : لوحات متحركة ، ولكنها لا تتحرك فى اتجاه معين •

من ذلك مثلا مسرحية اتجاه المسيرة ، التى تتوالي أمامنا وقائعها دون ان ندرى لها بداية حقيقية أو وسطا أو نهاية ، فالمسرح هنا ما هو الا منصـــة ينبغى شغلها أو ملؤها ، بل أن (آداموف) يذهب الى أبعد من ذلك حينما يهمل حتى الحد الأدنى الذى لابد منه لأى عمل مسرحى ، ونقصد به الحوار والحوث فقد الغى آداموف هذين العنصرين اللذين اسماهما (جان فيلار) « نســـيج المسرح » الأساسى الذى لا غنى عنه فى أى عمل درامى •

وبالمثل فى مسرحية البيت العظمى لصاحبها (دوبيار) حيثيعرضالكاتب مشاهد متجاورة متكررة لا يحكمها تنظيم محدد ، تاركا للمشـــاهد أن يتخيل ويفهم كل موقف على حدة من خـلال بعض المعطيات الســـمعية والبصرية ، فالكاتب لا يفرض على العرض ترتيبا معينا للمشاهد ، بحيث أن كل فرد من الجمهور يمكنه أن يختار ما يناسبه أو يروق له من ترتيب ، مما يثير فىأذهاننا مفهوم «المؤلفات المفتوحة» التى تعرض لها الايطالى (امبرتو ايكو) فى كتابه الشــــهير •

الحـــــركانية :

مع أن اختيار هذا اللفظ للتعبير عن الحركة Gestualité قد يعرضنا للسخرية ، الا أننا فضلناه على (الحركية) التى شاعت بوصفها ترجمة للفظ الديناميكية ، والمقصود بالحركانية الاعتماد على الحركة بأنواعها أسلوبا من أساليب التعبير •

كما أسلفنا مرارا ، يرفض فن المسرح الحديث كل ما يســـلبه طابعه

النوعى الذى يميزه عن غيره من الفنــون ، واذا كان هذا المسرح يســـــتبعد السرد أو الرواية والدروس الأخلاقية والأهداف الترويحية ، فقد بقى أمامه أن يدفع بالمسرح بعيدا ، الى ما وراء تلك المنطقة المتوسطة ، التى لا هى بالمسرح ، ولا هى بالأدب ، والتى يدور فيها منذ عصور طويلة ، وبذلك يعيد المسرح الى مكانه الأصلى وحدوده الطبيعية •

ان كتاب المسرح الحديث يعبرون عن حدود هذا الفن ، وعن حدود الوسائل التى يمتلكها للتعبير : الايماء والحركة والكلمة • (٩)

وبذلك ينبغى افساح المجال لهذه الحركة على خشبة المسرح ، فهى تشكل فوق المنصة الحقيقة الوحيدة ، التى تتمثل فى وجود شخص ما فى موقف معين أمام جمهور من المشاهدين •

ان الشخوص فى العمل المسرحى تأخذ شكلها ، وتعبر عن نفسها حتى قبل أن تتحرك أو تتكلم ، وذلك بمجرد تواجدها ، بمجرد حضورها المادى أمام المشاهدين ، وتتجلى هذه الحقيقة عند (بيكيت) :

بحيث حينما ترفع الستار ، يكون المؤلف قد عبر عن الكثير ممـا يريد التعبير عنه ، فمجرد تواجد الشخوص على المنصة يعنى الكثير ويوحى بالكثير ، وذلك قبل أن تشرع فى الكلام (١٠) •

ولنأخذ مثالا على ذلك ، **مسرحية فى انتظار غودو** ، فمن أول وهلة يدرك المشاهد انه أمام صعلوكين (استراغون وفلاديمير) ، ثم حينما تأخذ الشخوص فى الحركة العقيمة التى تعبر عما تعانيه من آلام ، يتضح للمشــــاهد انه أمام مسرحية تعبر عن عبث الحياة حتى قبل أن يصرح بذلك الشخوص من خلال الحـــــوار •

9 — CORVIN M., *Le Théâtre nouveau en France*. P.U.F., 1963.
10 — FOUCRE M., *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Nizet ,Paris, 1970.

فهذا (استراغون) يجلس أرضا ، يحاول عبثا أن يخلع حـذاءه ، فيمسكه بكلتا يديه لاهثـا من التعب ، ثم يتوقف لحظة ليلتقط أنفاسه ، ثم يستأنف المحاولة (١١) .

كذلك في مسرحية الشريط الأخير ، نجد البطل (كراب) يأتي سلسة من الحركات التي تعبر عن بؤسه وشقائه :

يطلق زفرة طويلة ، ينظر الى ساعة يده ، يفتش في جيوبه ، يخرج من احداها مظروفا ، يعيده ، يفتش من جديد ، يخرج سلسة من المفاتيح ، يرفعها الى مستوى عينيه ، يختار أحدها ، ينهض ثم يتوجه الى الطاولة (١٢) .

صفحتان كاملتان من الاشارات المسرحية ، واذا كانت بعض الحركات التي يأتيها (كراب) تعتبر حركات عادية ، فان معظمها ذو مغـزى ، ولعلهـا جميعها توحي لنا باننا أمام شخص يغلب عليه وصف المهرج أو البهلوان في السيرك ، وخاصة حينما يتصرف على النحو التالي طبقا لتعليمات المؤلف التي نقرؤها في ثنايا النص .

يتقدم الى مقدمة المنصة ، يتوقف ، يداعب الموزة ، يقشرها ، يلقي بقشرتها عند قدميه ، يضع طرف الموزة في فمه (...) ويشرع في لوكها مفكرا . يمشي فوق القشرة ، تزلق قدمه ، يكاد أن يسقط يتماسك ، ينحني ، ينظر الى القشرة وأخيرا يدفعها بقدمه . (١٣)

وهذه (ويني) بطلة مسرحية يالها من أيام سعيدة ! لا تكف عن الحركة ، فهي لاتكف عن تنقيل حاجياتها ، محتويات حقيبة يدها ، وتفتح مظلتها وتغلقها وتلبس قبعتها وتخلعها ، وتهوي على وجهها بالجريدة . حركات متصلة عقيمة

11 — BECKETT S., *En attendant Godot.*
12 — BECKETT S., *La Dernière bande*, éd. de Minuit, 1959.
13 — Id., *Ibid.*

تعبيرا عن عقم اهتماماتها وعقم حياتها ٠

أما عند (آداموف) ، فكما أسلفنا ، النص المكتوب بالنسبة له ما هو الا سيناريو أو وصف لحركات وتحركات الشخوص ، وهو يمثل وسيلة التعبير الرئيسية وأداة الاتصال بالجمهور بالنسبة للمؤلف ، أما الحوار ، عماد المسرح التقليدى ، فهو هنا مجرد عبارات سمجة مملة ، تخلو من كل ما يميز الحوار عند (يونسكو) مثلا من حرارة وفكاهة ، وما يميز الحوار عند (بيكيت) من شاعرية وايحاء ، ان شخوص (آداموف) عبارة عن أرقام يرمز لها بالحروف أو بأسماء جنس من مثل الرجل والمرأة ، الخ ٠

هذا اضافة الى أن المسرحية لا تسير فى خط واضح ، وانما هى مشاهد قصيرة لا يربطها فيما بينها اتصال ظاهر ٠ (١٤)

كما أن العناصر السمعية والبصرية فى كل من مسرحية اتجاه المسيرة ومسرحية الجميع ضد الجميع تلعب دورا هاما على المستوى الرمزى (١٥)

وبالمثل فى مسرحية الغزو ، فان أكوام الأوراق تغطى منصة المسرح ، وتخفى تحتها شخصية البطل الذى يحاول قراءتها وفهمها ، وهى بذلك ترمز ليس فقط الى عقم العمل الوحيد الكفيل بأن يجعل لحياته معنى ، وانما هى كذلك ترمز الى اختفاء البطل فى سراديب عمل هو فى جوهره عمل شخص آخر ٠

وعلى المستوى العام ، فان فوضى الأوراق ترمز الى الفوضى السائدة فى المجتمع ٠

ومن ثم كانت أهمية الارشادات المسرحية التى تأتى فى ثنايا النص ٠ (١٦)

---

14 — PRONKO L., op. cit.

أما بالنسبة لـ (يونيسكو) ، فقد أعلن في أكثر من مناسبة أن مسرحه لا يعتمد على الحوار وحسب :

أنا لا أكتب أدبا ، أنا أكتب شيئا يختلف تماما ، أكتب مسرحا ، وأعني بذلك أن النص عندي ليس حوارا وحسب ، وانما هو كذلك توجيهات وارشادات للاخراج المسرحي (١٧) .

فالمسرح منظور ومسموع سواء بسواء (١٨) .

ومن ثم كان ميل (يونسكو) الي تجسيد ما يوحي به الحوار من المعانى من ذلك أن (جاك) في المسرحية التي تحمل اسمه ، حينما يتحول الى جواد ، فانه يتصرف طبقا لهذا التحول ، فنراه يصهل ويركض كالجواد .

وفي أغلب الأحيان تحل الحركة محل الكلام ، فحينما يفقد الكلام معناه وتأثيره ، تتولى الحركة والايماء مهمة التعبير المسرحي .

في بداية المغنية الصلعاء وفي نهايتها ، وأثناء درس فقه اللغة فيمسرحية الدرس ، الكلمة ليست أكثر من ضوضاء ، لا تحمل معنى ، أما المعانى فتؤديها الحركات ، والايماءات ، بل انه لا يوجد كلام بالمرة أثناء الرقصة النهائية التى تختم مسرحية جاك ، وأثناء المشهد الختامى لمسرحية الكراسى الذى تتحرك فيه الكراسى ، وكذلك خلال المشهد النهائي من مسرحية العطش والجوع (١٨) .

ان يونسكو على شاكلة بيكيت ، يجد في الوسائل التعبيرية غير الكلامية وسيلة أبلغ وأبعد أثرا من اللغة البشرية .

وهذا (تارديو) يخــــرج علينا بمسرحه التجريدى الذى تفقد فيه اللغة البشرية كل مضمون دلالى وكل معنى ، فمسرحية هم وحدهم يعرفون ، تعرض

---

17 — IONESCO E. *Arts;* 1961.
18 — Id., *Notes et Contre-Notes,* op. cit.

أمامنا شخوصا واقعين فريسة غضب وهياج شديدين لأسباب لا نعرفها ، على نحو ما يحدث فى المسرح المحض ، أو فى المسرح الحر ، أو المسرح الخالص من كل قصة أو حدوته ، التى تعتبر شيئا دخيلا على الفن المسرحى الأصيل ، كذلك فالكاتب يستغل فيها وسائل التعبير المسرحية ، حيث فى مسرحية عشاق المترو اللغة تخلو من كل مضمون دلالى من خلال حوار درامى شاعرى يختلف بل ويناقض الحوار العادى الواضح .

فهو حوار شاعرى لا يقوم على تبادل الآراء والأفكار والمعلومات بين أطرافه ، وانما يعتمد على ايقاظ الخيال واثارة الصور الشاعرية عن طريق منطق اتصالى جديد (١٩) .

وهذا (آرابال) أيضا بمسرحه التجريدى الذى يهدف الى التخلص من كل مضمون انسانى ، ففى بعض مسرحياته ، ومنها منصة المسرح ، يحاول أن يتوصل الى تصميم عرض درامى ، يقوم بالكامل على الحركات التجريدية التى يقوم بها فى بعض الأحيان بعض الآلات ، فى حين يقوم بعض الراقصين بتادية مجموعة أخرى منها ، أما النص فلا يتضمن أى حوار ، فالسيناريو أشبه بلعبة شطرنج هائلة .

وتزداد أهمية الحركة فى المسرح ، وتصبح أعمق مغزى ، حينما يتعارض المقصود من ورائها مع لغة الكلام من ناحية ، ولا توافق ما كان متوقعا فى الظاهر من ناحية أخرى .

فعلى سبيل المثال قد يطلب شخص من آخر أن يفعل فعلا معينا ، أو يتصرف على نحو ما فلا يلقى منه الا السلبية أو الجمود .
فهذان (استراغون) و (فلاديمير) فى مسرحية فى انتظار غودو ، وقد ملا

---

19 — ABASTADO C., op. cit.

من طول انتظارهما العقيم ، يقرران الانصراف ، ولكن في كل مرة يعلنان ذلك يمكثان مكانهما ولا ينفذان القرار · وهكذا ينقضي وقتهما بين اليأس والرجاء ويتارجحان بين الانتظار والقرار دون القدرة على اتيان فعل (حركة) حاسم يضع حدا لهذا التردد ، ذلك لأن الرحيل ، كالانتظار سواء بسواء ، لن يحل المشكلة ·

فلاديمير : يمكننا أن نفترق ، اذا رأيت أن ذلك أفضل ·

استراغون : الآن ، لم يعد هناك داع ·

فلاديمير : صحيح ، الآن ، لم يعد هناك داع ·

استراغون : اذن ، ننصرف ·

فلاديمير : هيــا بنــا ·

(لا يتحركان)

لقد تساوى في وضعهما الفعل ونقيضه ، ومن دائرة العجز التي أحكمت عليهما لا يستطيعان الخروج ، كل شيء باطل عقيم ، يستوى في ذلك الحض على الحركة ، والحركة ذاتها · (٢٠)

صورة مماثلة نجدها في مسرحية نهاية اللعبة ، فعقم الحركة أو عدم الجدوى من ورائها يفسر جمود (كلاف) الذي لا يستجيب لنداء (هام) الا بالسلبية ·

هام (عابسا) : اذن ليس هناك داع لتغيير هذا الوضع :

كلاف : سينتهي (لحظة) الحياة كلها الأسئلة نفسها والاجوبة نفسها ·

هام : هيئني (كلاف لا يتحرك) أحضر الملاءة (كلاف لا يتحرك) كلاف ·

(···)

---

20 — ESSLIN M. op. cit.

كلاف : سأحضر الملاءة .

(يتجه نحو الباب)

هام : لا داعي (كلاف يتوقف)

ان اتيان الفعل أو الاقلاع عنه سيان ، فالحقيقة أنه بالنسبة لمثل هذه الشخوص الحـــركات أو الأفعال ليست أفعالا حقيقية ، انما هي مجرد تحركات أو تدريبات لقضاء الوقت ، فهي خاليـة من المعـانى ، لا هـدف من ورائهـا ولا غاية .

● ● ●

التمثيل الصامت (البانتوميم) :

ينطبق على الأداء المسرحى صفة التمثيل الصامت أو البانتوميم ، حينما لا يستعمل الممثل من وسائل التعبير سوى الحركة أو الايماء ، وكذلك يكون البانتوميم حينما ينفصل الأداء الحركى عن لغة الكلام ، أو يتميز عنها :

> حينما يصبح الكلام البشرى عاجزا أو قاصرا ، عن الأداء ، يحل التمثيل الصامت محله ، وتساعده فى ذلك عناصر الديكور المادية (٢١) ٠

والحقيقة أن التمثيل لا يقل بلاغة عن الكلام الشفوى ، بل هو أكثر منه وضوحا ، بحيث يصبح الحديث اللغوى بالنسبة له مجرد ثرثرة أو لغو ٠

والناظر فى تاريخ المسرح ، يجد أن هذا الفن يضرب فى أعماقه ، فهو قديم قدم فن التمثيل نفسه ، وقد استفاد منه المسرح الحديث واستخلص منه امكانيات جديدة فى التعبير ، فالحقيقة أن هذا الفن يدخل فى اطاره أنواع كثيرة من الفنون التى تنتسب الى التمثيل من قريب أو بعيد ، من مثل فنون السيرك والغناء والرقص والشعوذة والسحر والحواة ٠

والمتأمل لفن التمثيل الصامت يرى أنه وسيلة تعبير ، تعتمد على نوع من التناقض ، فالممثل صامت وهو فى الحقيقة يتكلم بالحركة والايماء ، وهو من ناحية أخرى يتكلم أى يعبر عن نفسه ، فى حين أنه يلزم الصمت ٠

ومن أمثلة الأداء الصامت فى المسرح الحديث ما نشاهده فى مسرحية **الكراسى** ، لصاحبها يونسكو ، فبعد أن عاش الزوجان العجوزان لحظات مع ذكريات ابنهما المزعوم الذى لم ينجباه ، نراهما ينخرطان فى مشهد صامت لكنه أكثر تعبيرا من الكلام البليغ ، وكذلك الكراسى نفسها فى المسرحية

الأخير من هذه المسرحية ، حينما يظهر السفاح النحيل الاعور بعينه الفولاذية فيهزأ منه (بيرانجيه) بطل المسرحية ، ولكن القاتل دون أن ينبت ببنت شفة يلزم صمتا رهيبا ، ويهز كتفيه استخفافا ليهزأ بدوره من (بيرانجيه) الذى يحث القاتل على الكلام ، وعلى شرح موقفه ويبدأ فى حديثه الطويل (خمس عشرة صفحة) محاولا اقناع القاتل بجرمه ، ومحاولا اثناءه عن التمادى فيه ، الا أن القاتل لا يجيب بكلمة واحدة ٠

ويحاول (بيرانجيه) مرة أخرى وثالثة أن يقنعه باسـم الحب تارة والانسانية تارة أخرى ، ولكن بلا جدوى ، فالقاتل مستمر فى صمته ، متماد فى استهزائه ٠ ويبلغ التمثيل الصامت ذروة التعبير حينما يقترب القاتل بكل هدوء ، وفي صمت أيضا ، ويشرع السكين متهيئا لقتل (بيرانجيه) ، موقف هو أبلغ من كل بيان وأفصح من كل لسان ٠

ويلعب التمثيل الصـامت فى مسرحية جاك أو الامتثال ، دورا هاما ، فالخطيبة (روبرت) ذات الأنوف الثلاثة والاصابع التسعة فى يدها الواحدة تنقلنا الى جو الكابوس ، ولكنه كابوس حقيقي من لحم ودم ، يتحرك أمامنـا بلا كلام ، أما مشهد الاغراء فى المسرحية نفسها فهو أبلغ من أن يحتـاج الى توضيح ، ف (روبرت) تعبر تعبيرا صامتا عن الماء ، والنار ، وعن جواد مدينة الرمال ، فى حين يقوم (جاك) نفسه بتمثيل الجواد تمثيلا صـامتا بالركض والصـهيل ٠ (٢٤)

ما أبلغ هذا المشهد وامثاله فى مسرح (يونسكو) ٠ ليس المهم هو ان نقول الحقيقة ، فالكلام عاجز قاصر ، المهم أن نعبر عن الحقيقة ٠

وقد اهتم (بيكيت) أيضا بفن التمثيل الصامت سواء فى أعماله الروائية

---

24 — KERN A., *Ionesco et la pantomime*, in *Cahiers Renaud-Barrault*, Février 1960 .

أو المسرحية ، واذا قصرنا حديثنا على المسرح ، فالأمثلة كثيرة في انتظار غودو مثلا ، تتضمن في ثنايا النص توجيهات وارشادات مفصلة لتحـــديد حركات الممثلين ، ومن أمثلة التمثيل الصامت في هذه المسرحية مشهد لعبة القبعات • حينما تأمل (فلاديمير) قبعة (لاكي) ، ثم أخذها لوضعها مكان قبعته هو التي أعطاها بدوره ل (استراغون) ، وهكذا عدة مرات وفي حركات سريعة •

وقد يبدو من أول وهلة أن هذا مشهد مقحم على المسرحية لا عــلاقة له بموضوعها ، ولكن الحقيقة أن الشخوص حينما تتبادل القبعات على هذا النحو فانما هي في الواقع تتبادل عقولها بل ورؤوسها ، اذن فالشـــخوص يمكن أن يحل أحدها مكان الآخر • (٢٥)

فالانسان لخلوه من الجوهر الذي يميزه عن غيره يمكن أن يتبادل موقعه مع غيره دون أن يحدث أي تأثير حقيقي ، وهذا في الواقع هو ما ترمز اليـــه المسرحيـــة •

وبالمثل فان مسرحية نهاية اللعبة ، تتضمن عدة مشـــاهد من التمثيل الصامت ، من ذلك مشهد (كلاف) وهو يركب الحجرة في بداية المسرحية ، ومشهده وهو يتبادل استعمال المنظار والسلم لمشاهدة ما يجري خارج الحجرة وذلك في حركات دقيقة محســوبة ، وكذلك وهو يتفقد العجوزين داخل وعاء القمامة على التوالي في حركات صامتة ، ولكنها معبرة ، فهو يرى أن يتأكد من أن كل شيء على ما يرام ، ويضع اللمسات الأخيرة استعدادا لبداية اللعبـة أو نهايتها • كما أنها تضيف الى الاحساس العام بالعبث انطبـاعا بالتكرار الممل لأحداث خالية من المعنى •

وهذا ما تحققه مسرحيتان قصيرتان أخريان ، أو بمعنى أصح فصلان من التمثيل الصامت بعنوان : فصل دون كلام رقم واحد ، وفصل دون كلام رقم اثنـــين •

أول هذين الفصلين يوجز فى سلسة من الحركات والايماءات عددا من الموضوعات والقضايا التى يتناولها مسرح (بيكيت) : ترفع الستار عن انسان يندفع الى منصة التمثيل الخامية ، محاولا الهرب داخل خلفيات المسرح ، الا انه يزج به مرة أخرى على المنصـــة ، ومن الواضـــح أن الانســـان فريســـة عالم عـــدوانى حقـود ، لا يجد فيـه راحة ولا ســـلاما ، ولكن سرعان ما يشـــاهد بعض الأشياء تعرض عليـــه بغرض ارضـائه ، فتنزل من أعلى شجرة صغيرة تحمل بعض الظل فى هذه الصحراء الحارقة ، وكذلك دورق ماء ، ومقص ، وبعض المكعبات ، ويحاول الانسان أن يبلع الماء ويستظل بالشجرة ، الا أنه لا يستطيع فسرعان ما تبتعد عنه الأشياء ، ويتكرر ذلك ، فيفقد الانسان كل أمل ، ويحاول أن ينتحر باســتخدام المقص ، الا أنه أيضا لا يستطيع أن يمسك به ، فيجلس الانسان مفكرا ، وحينئذ يهبط المـاء والشجرة مرة أخرى لاغراء الانسان بالمحاولة ، الا أنه من فرط ما فشـل فى محاولاته السابقة ، يرفض أن يتحرك وتسدل الستار •

أما الفصل الصامت الثانى ، فهو يعرض أمامنا رجلين داخل خـرجين : يخرج مهماز من خلفيات المسرح فيشبك الرجل الأول الذى يستيقظ ويخرج من خرجه ، ويؤدى الصلاة ، ثم يقوم بسائر الأعمال التى يقوم بها انسان عادى فى يوم عادى ، ولكن بايقاع بطىء يغلب عليه التكاسل والتواكل ، ثم يعود الى وضعه الاول داخل الخرج ، بعد ذلك يشبك المهماز الرجل الثانى الذى يخرج من خرجه ويؤدى جميع الاعمال التى قام بها الاول الا الصلاة ، وذلك فى ايقاع سريع ، ثم يعود الى مكانه فى الخرج •

ولعل من الواضح أن هذا الفصل الصامت يحمل الكثير من الرموز ، فهو مثلا يدل على أن الانسان مهما كانت عقيدته ومهما كان نشـــاطه ، فهو لامحالة الى زوال ، ومع هذا التفسير فالخرج يرمز الى قبر الانسان ، وقد يرمز

الخرج الى الحجرة التى يأوى اليها الانسان بعد يوم حافل بالنشاط ، وفى هذه الحالة يكون ما عرض أمامنا هو حصيلة يوم واحد من حياة الانسان ، على أية حال يركز الفصل على المساواة فى المصير بالنسبة لجميع البشر .

والذى يهمنا هو أن هذين الفصلين الصـــامتين اللذين يقوم بأدائهما ممثلان على طريقة مهرجى السيرك يصبحان معبرين بفضل التمثيل الصامت الذى يتكلم بالحركة والايماء والتشبيه المجازى الواضح ، الذى يجعل منهما حكايتين فلسفيتين تعتمدان على لغة الحركة العالمية .

● ● ●

رأينا فيما عرضناه من أمثلة أن الحركة او الايماء تصاحب الكلمة او تأتى امتدادا لها ، وكذلك تعارضها أو تلغيها لكى تعبر هى وحدها عن المعنى ، وهما فى كل ذلك وسيلة اتصال ، واداة تفاهم حقيقية ، صادقة عالمية ، بل هى تفوق فى ذلك كله لغة الكلام .

وكما رأينا أيضا ، فان المسرحانية أو الجانب المسرحى المحض الخالص من كل شوائب دخيلة ، هذه المسرحانية تترجم أو تعبر عن الجانب اللا أدبى فى المسرح الحديث ، وكذلك رفض هذا المسرح الحديث للغة الكلامية بوصفها الوسيلة الوحيدة للمفاهمة والاتصال .

من خلال الحـــركة المجردة الخالصة الشعائرية التى يســـتعملها (جان جينيه) ، ومن خلال عملية التكاثر الطوفانية للماديات عند (يونسكو) ، ومن خلال بهلوانية القبعات وتهريج السيرك فى : **فى انتظار غودو** ، ومن خـــلال التعبيرات الظاهرية لشـــخوص (آداموف) فى مسرحياته الأولى ، ومن خلال محاولات (تارديو)

لخلق مسرح يعتمد على الحركة والصوت ، ومن خلال باليهات (يونسكو) وتمثيله الصامت ، من خلال ذلك كله نشهد عودة الى اشكال المسرح القديمة الأصيلة غير الكلامية ٠ (٢٦)

26 — ESSIN M., op. cit .

الجـــزء الثالث

وسائل التعبير المسرحي

كان الديكور دائما فى بؤرة جميع المحاولات التى كانت تسعى الى تطوير فن المسرح ، وجعله فنا شاملا جامعا (...) .

وابتـــداء من (جاك كوبـر) ، وحتى (جان فيـلار) لعب المسرح الفرنسي دورا هاما فى اطار ثورة الديكور .

(الفـــريد سـيمون)

قاموس المسرح الفرنسى المعاصر

الفصل الاول

الجمـــادات

(الديكـــور المنظور)

يعتبر الديكور ، بمعناه الدقيق أهم العناصر البصرية فى المسرح ، وقد شهد ثورة كبيرة أدت الى تغيير كامل واصلاح شامل فى عملية الاخراج ، فى المسرح المعاصر ، فكما هى الحال بالنسبة للملابس والموسيقى والأصوات التى سنتعرض لها بالتحليل في فصول لاحقة ، فان عناصر الديكور تعتبر اشارات ورموزا ، وهى حافلة بالمعانى ، ثرية بالدلالات ، أسوة بالعناصر اللغوية ٠

ان كل ديكور فى نظر المشـــاهد له أهمية خاصـــة ، له قيمة معينة على المســتويين الجمالى والدلالى ، حتى المنصة الخالية لها معنى ، أى أن غيـــاب الديكور أيضا كوجوده له مغزاه ٠

وكما أننا نصف العمل المسرحى بأنه مأساة أو ملهاة ، فاننا نصفه أيضا بأنه مجال من الفضاء يطلب الامتلاء ، أى أنه مساحة علينا أن نشغلها ونملأها ٠

ومن أوائل وأدق من عرف الديكور فى العصر الحديث ، وحدد وظيفته ، (وولتر رينيه فورست) ، فقد جعل له مهمة ذات ثلاث شعب :

- خلق المجال : أى الوسط الملائم للشخوص ٠
- وخلق الجو النفسى : أى عكس روح الحـــدث عن طـــريق الوسائل البصرية (الاضاءة واللون ٠٠٠) ٠
- ثم خلق الوحدة المسرحية بين الممثل والمجال المحيط به ، أى ربط الممثـــل بمجموع العنـــاصر المسرحيـــة المـــوجودة على

المنصـــة ٠ (١)

أما وظيفة الديكور الأولى التى يذكرها (فورست) فهى لا تحتـــاج لمناقشة وأما الوظيفة الثالثة التى تعتبر نتيجة للأولى فهى تقضى بأن الممثـل يتحرك فى المجال ، وهو فى ذلك مرتبط بالماديات الموجودة ، بمعنى أن حركات الممثل وايماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التى تشترك فى الأداء ٠

أما الوظيفة الثانية للديكور ، فهى لا تقصر مهمته على مجرد تجميع عدد من الماديات (الاكسسوارات) ، فالمخرج الواعى لعمله وفنه لا يرضى أن يجعل من الديكور مجرد زواق أو بهرج ، وانما هو يغوص فى أعماق العمل المسرحى ويطالب الديكور بأن يكون له دور فى الايحاء والأداء أسوة بالنص والموسيقى وهذا ما نطلق عليه (الديكور الممثل) أو الديكور الذى يؤدى دورا ٠

واذا تأملنا نظرة المسرح الحديث للديكور ، نجد أن الكتاب بصفة عامة يميلون الى الاعراض عن الاسراف الذى كان سائدا فى المسرح الكلاسيكى فى مجال الديكور ، كما أنهم لا يحبذون ما درج عليه الرومانسيون من غرابة فى عرض الديكور ، والدقة المتناهية التى كان يلتزم بهـــا المسرح الواقعى على شاكلة (أنطوان) ٠ (٢)

ان الكتاب المحدثين يرون أن الديكور هو جزء من الموقف أو المشـــهد وأن الماديات أو عناصر هذا الديكور لا تنفصل عن الحدث ، وانما هى مندمجة فيه ، انها كالشخوص سواء بسواء ، تمثل جزءا لا يتجزأ من الأداء ٠

---

1 — FUERST W. R., *Tendances actuelles du décor théâtral*, dans *Journal de psychologie*, 1926.

2 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1971.

ومن اوضـــح الأمثلة التى نســـوقها للتدليل على ذلك ، مسرحية : فى انتظار غودو ، فهذه المسرحية تجرى أحداثها على طريق ريفى يخلو من كل أثر ، اللهم الا شجرة ، شجرة عارية من الأوراق فى الفصل الاول ، ثم تحمل بعض الأوراق فى الفصل الثانى ، ان مثل هذا الديكور يرمز فيما يرمز الى جمود الزمن وثقله من ناحية ، ووحدة الانســـان وعزلته فى هذا الكون من ناحية أخرى ٠

فالانسان يشعر بالزمن ثقيلا حرونا عنيدا ، يفعل ما يحلو له ، فيتسكع ويتلكأ نكاية فى الانسان الذى لا يطيقه ، وكان النهار الواحد دهر لا ينتهى : متى ، متى يعلن (غودو) المنتظر عن حضوره ، ومتى يظهر ؟ فى اطار هـــذا الديكور الفقير الضحل الأعجف ، يمكن أن نشعر أن (فلاديمير) وزميله يتوجهان بأسئلتهما الى الصدى ، الى الصحراء التى تحاصرهما من كل مكان ، فتتبدد أصواتهما وتتلاشى ، ويستحيل الصدى ذرات رمل تضاف الى رمال الصحراء ،

أما الشجرة المجردة من الأوراق فى الفصل الاول ، والتى أنبتت بضع ورقات فى الفصـــــل الثـــانى ، فهى غنيـة بالمعـــــانى والدلالات ٠ فكمـا ورد فى نص (بيكيت) ، يبدأ الفصـــل الثـانى فى اليـوم التالى ، فمن المستحيل أن تنبت الاوراق بهذه السرعة ، ولكن الذى يقصده خيال الكاتب هنا هو القيمه الرمزية ، فالواقع أن كلمة « اليوم التالى » تعنى أن المشـــهد يقع بعد ذلك ، فى وقت مختلف عن الفصل الأول ، فرمز الى هذا الاختـــلاف باضافة هذه الورقات ، يوم آخر ، أو زمن آخر ، ولكنه تكرار — لا جديد الا بمقدار الورقات النابتة (٣) ٠

وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية بيكيت الثانية نهـــاية اللعبة ، فالاطار

3 — PERCHE L., *L'Enfer à notre portée*, Le Centurion, Paris, 1969.

الذى يضم أحداثها اطار رمزى واضح ، فهو كما ورد في ثنايا النص :

حجرة مرتفعة الجدران فى استطالة شـديدة ، بها نافذتان فى أعلاها توحى برأس انسان تجرى فيها كل الأحداث ٠ (٤)

عالم يتحلل في الخارج ، ويشرف على نهايته ، وفى الداخل حجرة ضيقة تكاد تكون خالية من الأثاث ، غارقة فى ضوء رمادى فى أعلاها نافذتان لا تغيران من الانطباع العام بالكآبة ، أمامهما ستارتان مغلقتان ، ليس وراءهما سـوى سماء من الرصاص ، وبحر ميت ، فى الحجرة كرسى متحرك للبطل (هام) ، وعلى مقربة منه وعاءان للقمامة بمثابة جحرين لوالديه (ناغ) و (نيل) لعلهما جزء من ا لديكور ، لكنهما بين الفينة والفينة يتذكران لحظات سـعادة عابرة فى ماضيهما السحيق ٠

انمثل هذا الديكور يرمز في الوقتذاته الى العزلة والسجن المفروضين على الشـــخوص ، ويوحى بموضـــوع المسرحيـة وهو اقتراب الموت ، والشعائر التى تسبق الرحيل الى العالم الآخر ٠

وحتى ندرك أهمية الديكور فى المسرح الحديث ، ينبغى أن نقرأ ما جاء على لسان الناقد الفرنسى الشهير (جاك لومارشون) ، بخصوص الديكور فى هذه المسرحية :

ان كلمة « الزنزانة العائلية » للتعبير عن الاسرة ، قد مرت بالكثير من التحول والتغير ، منذ استعمال (بول بورجيه) لهـا ، وحتى استعمال (أندريه جيد) ، أما (صـمويل بيكيت) ، فقد أعطى هذه الكلمة أبلغ معنى مسرحى خالص ، فنحن نرى بأعيننا حتى جدران هذه الزنزانة : انها جدران سجن ضيق ، تجمعت فيه آخر

4 — MAYOUX J-J., *Vivants Piliers* ,Julliard 1960.

أسرة على وجه الارض · وخلف هذه الجدران تنبسط أرض جرداء زال من على سطحها الجنس البشرى ، وانمحى بلا شفقه ولا رحمه والهلاك لمن يضع قدمه خارج هذه الزنزانه · والهلاك أيضا لمن بقى داخل الزنزانة ولكن بعد قليل (٥) ·

واذا انتقلنا الى مسرحية ثالثة هى **الشريط الأخير** ، ل (بيكيت) أيضا نجد أن المكان المخصص للبطل (كراب) لا يزيد على دائرة من الضوء المبهر ، يقبع بداخلها الانسان بصحبة آلة هى جهاز تسجيل صوتى ، فلا وجود لأى أثر للأحياء ، حتى جو اليأس والقنوط الذى تعرضه المسرحيات السابقة تجاوزه (بيكيت) هنا بكثير ، فلا أثر هنا لصحبة (كلاف) (**نهاية اللعبة**) ولاللضحكات الحزينة التى يطلقها (نيل) و (ناغ) (فى انتظار غودو) ·

وبالمثل فى مسرحية **ياالها من أيام سعيدة** ، فالضوء المبهر نفسه هو الذى يضىء الصحراء القاحلة التى تغوص فيها البطلة البائسة (وينى) حتى منتصفها ثم حتى رقبتها · أرض جرداء متكلسة لا أثر لأى حياة فيها ، ولا صحبة لوينى التى حرمت حتى من أطرافها ، لا رفيق لها الا زوج لا ينطق ولا يتحرك ، ومنبه رنان يدق معلنا نهاية اليوم وبدايته ·

أما مسرحية **الرماد** ، فهى تدور على شاطىء البحر الذى تصاحب ضوضاء أمواجه ، بايقاعها ، ما يلفظه (هنرى) من عبارات يتذكر بها أشخاصا رحلوا عن هذا العالم ، ان عناصر هذا الديكور تمثل فى الحقيقة رأس (هنرى) الذى يدور فيه كل شىء ·

ان (هنرى) ، مثل (كراب) (**الشريط الاخير**) فى عالم فارغ ، فهو محروم حتى من الآلة التى بين يدى (كراب) · حتى ذكرياته تخبو وتذوى بطيئا بطيئا · ان الأصوات التى نسمعها هى فى

---

5 — LEMARCHAND J., *Fin de partie*, d ns N.R.F Janvier, 1957.

الواقع تتردد في خياله ، فزوجته (آدا) لا وجود لهـــا الا فى راســــه · (٦)

ومثل هذه الصحراء أيضا هو الاطار الذى يتحرك فيه الممثل الوحيد فى مسرحية فصل بلا كلام رقم واحد ، ولكن فى هذه المرة بصحبة بعض الأشـــياء (شجرة ، دورق ماء) التى تستعصى عليه وأشياء (مقص ، حبل ، مكعبات) لاستعمالها فى الانتحار الذى يستعصى عليه أيضا ، ان هذه الأشياء كما أسلفنا هى أدوات الاغراء والهلاك فى الوقت ذاته ·

أما مسرحية كل الذين يسقطون ، فهى تطالعنا بطريق يؤدى الى محطة السكة الحديدية وعليه ثلاث وســائل للمواصــلات ، اثنتان منها معطلتان : بغلة الحمار العنيد التى لا تريد أن تتقدم ، وعجلة انفجر اطارها ، حتى القطار الذى يقل السيد (رونى) يصل متأخرا بعد أن سحق تحت عجلاته طفلا بريئا · وغنى عن البيان أن مثل هذا الديكور أو مثل هذا الجو يعبر بكل صدق وبلاغة عن الجو العام للمسرحية الحافلة بالوان البؤس والكرب والعجز ·

وفى فصـــل بلا كلام رقم الاثنين ، يتمثل الديكور فى خرجين وكومة من الملابس ومهماز ، الخرج يمكن أن يرمز الى بطن الأم ، وفى الوقت نفسه تابوت الميت ، فالخروج من الخرج يعنى الميلاد والرجوع اليه يرمز الى الموت ·

وفى مسرحية ملهاة ق ثلاث جرار وجهاز عرض ضوئى ، أما الشخوص فهى مختفية ، أو بمعنى أصح مدفونة حتى رؤوسها داخل الجــرار ، فهل هذه الجرار ثلاثة توابيت لثلاثة أموات ؟

ومن ناحية أخرى فهذه الجرار تمثل سجن الأجســـاد ، كما ترمز الى هوياتها المفقودة ، يؤكد ما ذهبنا اليه تشابه الوجوه الثلاثة التى يصعبالتمييز

6 —DUROZOI G., *Beckett Présence littéraire*. Bordas 1972.

بينها وبين الجرار • واذا كان رنين المنبه هو الذى يوقظ (وينى) فىمسرحية يا لها من أيام سعيدة ، ويحفزها للكلام ، فان الكشاف الضوئى بنوره المبهر هو الذى يقوم هنا بهذه المهمة ، فاذا كانت الشخوص تلزم الصمت وتسعى الى السكون المطلق ق فان هذا الجهاز يضطرها الى العمل وتكرار ما قامت به •

ان الكشاف الضوئى « ويسميه بيكيت فى النص الانجليزى — المحقق أو المفتش » قابع للشخوص بالمرصاد ، يجبرها على استئناف الحديث • (٧)

مسرحية الغزو لـ (آداموف) ، تجرى أحداثها فى الشقة التى يعيش فيها الشخوص ، وهى شقة تسودها الفوضى ، معبرة بذلك عن الفوضى التى تعصف بأفكارهم من ناحية ، والفوضى التى تسود المجتمع من ناحية أخرى •

ان مهمة قراءة الأوراق التى خلفها (جان) مهمة عسيرة ، بل ومستحيلة فكتابتها ليست من النوع الذى لا يقرأ وحسب ، وانما محاها الزمن أيضا •

وفى الفصل الرابع من المسرحية يتم ترتيب الحجرة ، وتنظيم الأوراق بعناية • ومن ناحية أخرى يعود النظام والاستقرار الى البلاد (٨) •

وعند يونسكو أيضا يلعب اليكور المنظور دورا هاما ، ويتضمن من الاشارات والرموز ما لا يقل عن لغة الكلام الصريح •

---

8 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

فهذه مسرحية الكراسى ، تقع فى برج وسط جزيرة فى عرض المحيط رمزا لعزلة العجوزين ووحدتهما .

كما أن الابواب الموصودة دائما فى مسرحيه أميديه والنوافذ المغلقة تعبر عن السجن الذى يعيش فيه الزوجان .

أما الحجرة الرطبة المظلمة فى مسرحية جاك ، فهى رمز للانحطاط الخلقى والانهيار المعنوى للشخوص التى تشبه الحيوانات فى سلوكها وتصرفاتها .

وأما البوابة الضخمة والقضبان الحديدية فى المطعم الذى يديره الرهبان فى مسرحية العطش والجوع ، فهى تشير الى السجن من ناحية ، والى الشرك الذى تردت فيه أحلام (جان) الوردية من ناحية أخرى .

كذلك فان تغير الديكور من حال الى حال ، يتضمن أيضا تغيرا فى الدلالة ومن أمثلة ذلك التناقض الواضح فى الديكور بين الفصلين الاخيرين من مسرحيه أميديه الذى ينقلنا من كابوس المادة الى نضارة الميدان الصغير بأنواره المتلألئة رمز الأمل والخلاص .

وبالمثل أيضا فى سفاح بلا كراء حيث يلعب التناقض فى الديكورات دورا هاما فى ابراز المعانى التى تعرضها المشاهد المختلفة . ففى البداية تطالعنا المدينة المنيرة رمز السعادة والحبور ، وبعد ذلك ينقلنا الديكور بتحولاته الى معانى القبح ومشاعر القلق والجزع بل والرعب التى تختم المسرحية . (٩)

وفى مسرحية الخراتيت تعبر الديكورات المتتابعة عن الشرك الذى يحاصر البطل (بيرانجيه) ويضيق من حوله .

---

9 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire* Bordas 1971.

أما في الملك يموت فان حالة الديكور الرثة تصوير لمعاناة الانسان وشيخوخته .

كذلك تعبر الديكورات الثلاثة في العطش والجوع ، عن الحالات الثلاث التي يمر بها (جان) (١٠) : البيت القديم حيث الرطوبة والظلمة تعبير عن الكابوس الذي يلازم (جان) ، ثم الديكور الذي يمثل الموعد الذي ضربته له بنات خياله : شرفة معلقة في الفضاء يغمرها النور ، وأخيرا الديكور الثالث الذي يمثل نزل الرهبان الذي حط فيه (جان) في نهاية المطاف والعمر حيث كل شيء يوحي بالجحيم : الزنزانات بقضبانها الحديدية ، والرهبان بوجوههم الشيطانية أشبه بزبانية جهنم ، والجدران السميكة كجدران السجن أو القبر •

وهكذا يشغل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية ، وهو وثيق الصلة بالنص ، كما أنه في حد ذاته يمثل قيمة على المستوى الدلالي ق فهو يبرز بل ويرينا رأى العين ما لا تستطيع الكلمات الا أن تشير اليه اشارة ، أو توحي به ايحاء •

ومن ناحية أخرى ، فان لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوى ، وهي تقوم بالأدوار وترمز الى المعاني بواسطة وجودها ، وعن طريق تغيرها وتحولها ، بل وفي حالة غيابها أيضا •

والنتيجة أننا أصبحنا نمتلك مسرحا معاصرا يقترب في ثراء وسائله وفي غموضه من الشعر المعاصر • ان اللغة التي يستعملها (بيكيت) و (يونسكو) (وهي لغة بصرية وكلامية في ذات الوقت) كاللغة التي يستعملها (رامبو) ، من القلب ، والى القلب ، انها لغة تتكلم على مستوى

لمدى من مستوى الوعى ، ونتيجة لذلك فهى قادرة على التعبير عن مضامين أعم وأشمل من « الرسالة » العادية التى نصادفها فى احدى المسرحيات التقليدية .

ان هذه اللغة لا تقدم لها أفكارا جاهزة ، وبالتالى فهى لا ترضى المشاهد العادى الذى تعود أن يخرج من المسرح هادىء البال ، راضى الفكر . (١١)

11 — PRONKO L., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

ان الأضواء ، بفضل حزم الألوان وتشكيلاتها ،
وعن طريق شدتها وتكثيفها ، والذبذبات ، والتموجات ،
واستعمال الأضداد والمساحات ، تحدث في المشاهدين
تأثيرات حسية ، وتفجر لديهم مشاعر القسوة والرقـــة
ســـــواء بســـــواء ٠

(كلودآ باستادو ، **يونسكو**)

الفصل الثاني

الديكور الضـــــوئي

(الاضـــــــاءة)

من التجديدات الجوهرية التي أنجزها فن المسرح المعاصر ، براعته في استعمال الاضاءة والاظلام ، فالواقع أن الثورة التي حققتها الاضاءة بفضـــل أمكانيات الكهرباء ، أبرزت الحضور المادي للممثل على المنصـــة ، كذلك فان شدة الاضاءة قلبت المفاهيم المتعلقة بالديكور والملابس وفن التنكر (المكياج) ، بل وفن الممثل بما يشمله من حركات وايماءات •

وبذلك لعب فن الإضاءة دورا هاما في التطور الذي حققه فن المسرح في العصر الحديث ، وفي ذلك يقول (الفريد ســيمون) في كتابه بعنـــوان : قاموس المسرح المعاصر :

> يزداد اعتماد الاضاءة الحديثة يوما بعد يوم على الضـــوء الذي تجمعه وتكثفه المصابيح العاكسه والكشافات ذات العدسات •
>
> فالتي تضيء مقدمة المسرح منها أصبحت تثبت في عدة أماكن من قاعات المسرح ، وقد جهزت بمصـــابيح متوهجة ، ومصـــابيح ذات اقواس ، ومصابيح ببخار الزئبق أو ببخار الصوديوم • (١)

وبعد استعمال تأثيرات الأضواء الخضراء والحمراء ، جاء (بريخت) ليطالب باستعمال الضوء الأبيض في قمة توهجه (٢)

---

1 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain,* Larousse, 1970.

(٢) المرجع السابق ،

واذا كانت الاضاءة فى المسرح التقليدى كان يقتصر دورها على جانب الزينة أو التجميل أو خلق جو واقعى للأحداث ، فان الضوء فى المسرح الحديث على النقيض من ذلك ، يؤدى دورا يمكن أن نطلق عليه الغلو والمبالغة والتفخيم فهو يقوم بابراز بعض المشاهد ، والتركيز عليها أشبه فى ذلك بآلات النقر فى الموسيقى ، وهو جزء لا يتجزأ من النص ، كالحوار سواء بسواء ، كذلك فان الاضاءة تزيد من حدة التأثير (EFFET) ، وقد جرت العادة أن نقرأ فى ثنايا النصوص المسرحية الحديثة توجيهات من هذا القبيل :

اضاءة مبهرة (يالها من أيام سعيدة) ، أو : اضاءة غامرة (فصل بلا كلام رقم واحد) ، أو اظلام تام (المشهد الختامى من المغنية الصلعاء والمستأجر الجديد) ، كذلك نلاحظ استخدام الاضاءة والاظلام معا ، وذلك ما يجمعهما فى وقت واحد ، كما يحدث فى الشريط الأخير ، واما بالتوالى ، كما يحدث فى مسرحية (آداموف) بعنوان القضية الساخر .

وبالمناسبة فان معظم اللوحات فى مسرحيات (آداموف) يفصل بينها لحظات من الاظلام ، مما يساعد على استيعاب المراحل المختلفة فى العمل المسرحى الذى لا تربط بين أجزائه وحدة ظاهرة .

كذلك ومما يدل على دور الاضاءة فى المسرح الحديث أن (آداموف) فى بعض الأحيان يخصص ثلاث صفحات لقضية الاضاءة كما حدث فى مسرحية الغزو مثلا ، حيث ورد فى ثنايا النص سبع اشارات الى موضوع الاضاءة .

ولعل من نافلة القول أن نشير الى أن استخدامات الاضاءة واللعب بها فى المسرح المعاصر ، أصبحت تشغل المكان الذى كانت تشغله المبالغات الكلامية والغلو اللفظى فى المسرحيات الكلاسيكية القديمة ، وهكذا استبدل بعنصر بلاغى عنصر « بلاغى » آخر يؤدى الدور نفسه ، ولكنه أكثر وأشمل

دلالة · (٣)

ومن ناحية اخرى ترتبط الاضاءة احيانا بالتعبير عن مشاعر الحبور والسرور او القلق والحزن ، فهذا (يونسكو) يختتم الاضاءة بكل تأثيراتها وأفاعيلها فى عدد كبير من مسرحياته أميديه ، والخرتيت ، والسائر فى الهواء والعطش والجوع ، وألعاب القتل) ، كذلك يجعل (يونسكو) من الاضـ الديكور الوحيد فى الفصل الأول فى مسرحيته سفاح بلا كراء ق ثم انالاضاءة فى كل من الكراسى والملك يموت تساعد فى تنفيذ عملية التحول او التبديل الذى يطرأ على الواقع · · · ·

كذلك تأتى الاضاءة فىمسرح (يونسكو) اشارة الىالتوازن والاستقرار والاعتدال المزاجى عند الشخوص ، سواء جاءت منفذة بالفعل ، أو ورد ذكرها فى معرض حديث ·

ان الصورة الفنية التى تتمثل فى انتشار النور تشيع فى جميعمسرحيات (يونسكو) بدءا من مسرحية الكراسى حيث نجد دخول الامبراطور غير المرئى مصحوبا « بنور بارد فارغ » على حد تعبير الكاتب نفسه ، كذلك وفى المسرحية نفسها تتحدث الزوجة العجوز عن الصورة الضوئية وكأنها جزء لا يتجزأ من السعادة الماضية فى جنة عدن ·

أنت تذكر ، فى الماضى ، لم تكن الحال كذلك ، كان النهار يستمر
حتى التاسعة مساء ، حتى العاشرة ، بل حتى منتصف الليل (· · ·)
تلك كانت مدينة النور (٤) ·

وفى مسرحية ضحايا الواجب ، ترى البطل (شوبير) يغرق فى النور

3 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1964.

4 — IONESCO E., *Les Chaises* in *Théâtre I*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1954.

ويتخلله النور حتى يصبح هو نفسه نورا .

وفى سفاح بلا كراء والمدينة التى تسحر (بيرانجيه) وتفتنه بجمالها تبتنى مدينة النور أو المدينة المنورة ، بسمائها الصافية ، وشوارعها المشمسة وميادينها التى « تقطر نورا » .

وهذا (أميديه) فى المسرحية التى تسمى باسمه ، يبادر بايقاظ زوجته حتى تتمتع معه بالشمس ، وبالنور الذى يغمر الحجرة :

انهضى ... الشمس تغمر الحجرة ... نـور مجيـد (... حـرارة حنـون . (٥)

ومن ناحية أخرى يستغل (يونسكو) الضوء فى عمل مشـاهد من فن خيال الظل كما حدث فى سفاح بلا كراء ، حيث نشـاهد فى الفصـل الثانى خيالات معبرة تمر أمامنا لعدد من شخوص المسرحية (البـوابة بمكنستها ، وموزع البريد وبعض المستأجرين ...) (٦) .

واذا كان النور عند (يونسكو) مصدرا للبهجة والسعادة ، فهو عنـد (بيكيت) ، على النقيض من ذلك تماما ، مصدر ألم ووسيلة تعذيب .

فعلى سبيل المثال مسرحية يالها من أيام سعيدة ، تعرض لنا (وينى) ، معرضة لضوء النهار الشديد الذى يضاعف من شدته وهج الصحراء الجرداء المتكلسة التى غاصت فيها ، هذا الضوء المبهر المحرق الدائم أبدا ، هو الجحيم المقيم بالنسبة لهذه المخلوقة القعيدة ، التى لاتملك له ردا ولا منه مفرا .

ثم ان هذا النور المنتشر فى صحراء (وينى) هو نفسـه فى مسرحية

---

5 — Id., *Amédée.*
6 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas, 1971.

ملهاة ، الذى يخرج من الكشاف المسلط على الشخوص ، لينتزع منها الكلام انتزاعا فى أشبه بالمحقق فى محاكم التفتيش ، ومن ثم كان الإسم الذىأطلقه (بيكيت) على هذا الكشـــاف فى النص الانجليزى للمسرحية هو المخبر أو المحقق ٠

إن الكشاف هنا يقوم أيضـــا بدور المثير الذى يؤديه رنين المنبه ليوقظ (وينى) من غفوتها وينبهها لتستانف العمل او الكلام الى ما لا نهاية ، أو الى ان تغوص تماما فى رمال الصحراء ٠

لذلك الضوء فى مسرحية ملهاه ، يكتسب معناه الكامل بوصـــفه أداة تعذيب حين يلفح الوجوه التى ترنو الى السكون والراحة فيطاردها ، ويجرها على الكلام ، ومن ثم كان توفيق (بيكيت) فى استعماله البليغ الدال على المعنى حين يقول فى ثنايا النص ، ان الكشـــاف : « يغتصب » منهم الكلام اغتصابا أو يكرههم عليه اكراها ، كما أن الكشاف على المستوى الرمزىيشير الى الضمير اليقظ الذى لا يفتأ يتسلط علىصاحبه ليحيل حياته الىجحيممقيم ٠

انه ضوء الضمير ، « يستخرج ليحض على الكلام ، فالكشافيخرجهم من الصمت الى الكلام ، ثم يعيدهم الى الصمت مرة أخرى ٠ (٧) كما يفعل القط بالفارة قبل أن يقضى عليها قضاء مبرما »

والضوء أداة تعذيب ايضا فى مسرحية فيلم ، للكاتب نفسه ، حيث يسعى البطل الى شىء واحد بمجرد ان دخل واغلق على نفسه الحجرة : أن يمحو كل أثر للنور ويسد كل منفذ للضوء أو النظر ، حتى المرآة يتجنب النظر فيها وهو يغلق النافذة ، ثم يطرد الكلب والقط ثم يمزق حتى الصور بما فيها من الشخصية ، أى حتى نظراته الشخصية يمحوها ، وفى نهاية المسرحية يغلق

7 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.

عينه الوحيدة رويدا رويدا ، وبذلك لا يبقى بالحجرة أى أثر للنور ولا أى أثر لمصدر النور .

أما فى الشريط الأخير ، فالستارة ترتفع عن دائرة ضوء يمثل وسطها البطل (كلاب) ، يقفز ملهوفا محموما من فكرة الى فكرة ، أو من ذكرى الى ذكرى ، والضوء يشير الى ذلك « التحوير » الذى يمثل الذكرى البارقة الوحيدة السعيدة فى حياته المديدة : نزهة بحرية فى قارب مع فتاة أحلامه قبل ثلاثين سنة ، لا يفتأ يجترها بين الحين والحين ، ويعود الى المسجل الصوتى لينصت الى تسجيلها فى صحبة النور الكاشف .

وهكذا ، ومن خلال الأمثلة السابقة ، نرى أن الاضاءة فى المسرح الحديث تمثل عنصرا هاما وجوهريا من عناصر الديكور المسرحى ، يخلع عليه الكثير من آيات الجمال ، ويضفى عليه الكثير من المعانى البليغة .

ولعل تطور الاضاءة فى فن المسرح الحديث كان أكثر عمقا وأبعد أثرا من سائر التطورات التى أنجزتها عناصر الديكور الأخرى ، حتى أن الاضاءة تكاد أن تصبح شخصا من شخوص المسرحية .

● انها (الموسيقى) تخلق عند الحاجة ، خلف العمل المسرحى ، نوعا من البساط أو الفرشة الصوتية ، التى تلهى المتفرج وتخفف عنه ، وتغرق بانعكاساتها الرقيقة حدة الوصف أو غلظة التفسير والشرح . انها تمثل بالنسبة للاذن ما تمثله لوحة العمق بالنسبة للنظـــر .

(بول كلوديل ، **الدراما والموسيقى**)

● ● ●

● الواقع أن أوجه الشبه بين النظامين (اللغة والموسيقى) هائلة ، فاللغة والموسيقى يعبران باستخدام مادة واحدة (الصوت) ، وعن نظام كتابة يؤكد ذاتيته وجوهره من ناحية والعلائق بين النظامين من ناحية أخرى .

(جوليا كريستينا ، **اللغة ذلك المجهول**)

الفصل الثالث

الديكور الصـــــوتى

تعتبر الدراسات التى تناولت اللغة الموسيقية حديثة ونادرة ، بالاضافة الى أنها اقتصرت على البحوث الفنية التخصصية ، وتعرضت بشكل نظرى حينما تعرضت ، للعلاقة بين الموسيقى واللغة ، لتنظر الى أى مدى تعتبر الموسيقى لغة ، وما الفارق الجوهرى الذى يميزها عن لغة الكلام ؟

ولعل بيير بولية (P. Boulez) كان من أوائل الباحثين الذين تناولوا دراسة الموسيقى باعتبارها لغة ، فهو فى بحث له بعنوان : محاولة تلميذ (Es ai c'un apprenti) — ١٩٦٦ م — يتحـــدث عن « اللغــة الموسيقية » ، وعن « الصرف والنحو » و « التراكيب » فى الموســيقى ، وهذا معناه أنه يعتبرها لغة من اللغات •

ومع كل ، فاذا كانت وظيفة اللغة الرئيسة هى الوظيفة الاتصالية ، واذا كانت تقوم بنقل معنى معين ، فان الموسيقى ، وبالتالى الأصوات بعامة ، لا تندرج تحت هذا المبدأ الاتصالى • ومع ذلك فهى تنقل « رســالة » من مرســـل الى مســـــتقبل •

انها (الموسيقى) توليفة من عناصر متباينة ، وهى تســـتحضر نظاما جبريا أكثر مما تستحضر حديثا لغويا ، واذا كان المستقبل (الملتقى — المستمع) يفهم هذه التوليفة باعتبارها رســالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية الخ ••• ، فهذا يرجع الى تفسير أو تأويل شخصى يدور فى اطار نظام ثقافى حضــارى أكثر مما يدور فى اطار « معنى » واضح صريح « للرسالة » ، لأنه اذا كانت الموسيقى تعتبر نظام « رسائل » فهى ليست نظام « اشارات أو رموز » ذلك

أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة ، فالدال والمدلول ممتزجان فى علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات فى لغة لا تقول شيئا • (١)

على أية حال ، وبصرف النظر عن امكانية نقل معنى محدد ، فان الديكور الصوتى أو الموسيقى التصويرية فى المسرح ، تلعب دورا هاما فى العرض المسرحى ، فهى يمكن أن تدخل فى بداية المسرحية أو فى مطلع كل فصل من فصولها ، لتهيئة المشاهد وتقله من عالم القاعة الى عالم المنصة •

كذلك فان الموسيقى تتدخل فى ثنايا الفصل ، لتبرز أهمية لحظة معينة أو موقف محدد ، أو لتخلق نوعا من البسط أو الفرشة الصوتية فى خلفية المسرحية ، كما أشار الى ذلك (بول كلوديل) فى صدر هذا الفصل من البحث •

وهكذا ، فبعد أن كان دور الموسيقى قاصرا فى الماضى على مهمة التعليق على الحدث أو الثرثرة الزائدة ، بعد أن كانت عنصرا من عناصر الديكور يضاف الى الحدث ، أصبح لها دور جوهرى فى المسرح المعاصر ، وذلك بفضل فريق (الكارتيل) أو المخرجين الأربعة (شارل دولان ولوى جوفيه ، وجورج بتوييف ، وغاستون باتى) الذين استعملوا مشاهير الموسيقيين فى عصرهم ، لكى تنهض الموسيقى بدورها التركيبى فى المسرح •

فى المسرحيات التى قام باخراجها (جان فيلار) للمسرح القومى الشعبى فى فرنسا ، كانت موسيقى (موريس جار) تشارك فى وحدة العروض المسرحية وقوتها ، وكان (جار) أول من جعل الموسيقى فى فرنسا ممثلا حقيقيا • كذلك أدرك بريخت الامكانيات التى يمكن أن تؤديها الموسيقى فى العرض

---

1 — KRISTEVA J., *Le langage cet inconnu, une initiation à la linguistique*, éd. du Seuil, 1981.

المسرحي • (٢)

نضيف الى ذلك أن الموسيقى فى بعض الأحيان تمثل جزءا لا يتجزأ من اللغة الدرامية ، ويكفي أن نسوق مثالا على ذلك مسرحية (جيرودو) بعنوان : انتر منزو او بين بين ، وكذلك المتوحشة ، لصاحبها (جان أنوى) •

غير أن المسرح الحديث يقدم لنا صورة صادقة للتعاون الوطيد بين اللغة البشرية وبين الموسيقى فى مجال انتاج الرسالة ، وذلك فى مسرحية : كلمات وموسيقى » لصاحبها (بيكيت) •

والديكور الصوتى لا يقتصر على الموسيقى ، فهو يشتمل كذلك على جميع الأصوات التى تتفوق على الموسيقى فى مجال الدلالة ، وبذلك تأتى وظائفها أكثر دقة وأكثر تنويعا •

وأحيانا تقوم هذه الأصوات بخلق الجو الملائم كما يحدث فى مسرحية الرماد ل (بيكيت) ، حيث طغت هذه الأصوات (جلبة البحر وأصوات الراحلين الى العالم الآخر) ، حتى انها عوضت اختفاء الديكور النظرى فى المسرحية • وبالمثل مسرحية كل اللذين يسقطون (وقع أقدام العجوز ، وضوضاء المحطة ، ووسائل النقل المختلفة ، والحيوانات والطيور) •

ولعل (بيكيت) ، من بين جميع كتاب المسرح ، كان أكثر من سخر امكانيات الأصوات لخدمة العمل المسرحى ، بل أنه يعترف بأن جميع انتاجه ما هو الا أصوات :

ان عملى أو انتاجي كيان من الأصوات الرئيسية الصادرة بكل تمام وكمال ممكن ، ولا أتحمل مسئولية شيء آخر • (٣)

2 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain,* Larousse, 1970.

3 — MELESE P., *Samuel Beckett,* Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966.

يكفي للتدليل على هذه الحقيقة أن نتأمل موقف (ويني) في مسرحية يا لها من أيام سعيدة ، لندرك أن الأمر ليس مجرد وقت يمر وينقضي ، وانما هي عملية تخفيف من نوع خاص أو تهوين معين من عمر الانســـان في هذا الوجود ، عن طريق اللجوء الى الموسيقى ٠

وبالمثل في مسرحية كل الذين يسقطون ، نجـــد العجوزين (روني) وزوجته يتخففان من عبء الزمن بالاســـتماع الى الألحان الحزينة منها ٠

ان شخوص (بيكيت) في عنفوان بؤسها وشقائها تترنم بالأغاني بأصواتها المستهلكة المبحوحة المتحشرجة ، فهذا كراب في الشريط الاخير يغني ويقطع غناءه السعال تارة ، والعجز تارة أخرى (٤) ٠

وهذا (فلاديمير) (في انتظار غودو) يدندن بأغنية الكلب والمصران ، الأغنية التي لا بداية لها ولا نهاية ، رمزا لمضمون المسرحية ذاتها التي تدور في حلقة مفرغة في اطار البنية الدائرية :

دخل كلب مخـــزن الطعام
واستولى على مصـــــــران
فانهال عليه رئيس الخدم
ضربـــا بالمغـــرفة
وقطعه اربـــا اربـــا
فـــرأته الـكلاب الأخـــرى
فقامت بدفنه على وجه السرعة
ووضعت على قبره صليبان من الخشب
يقرأ العابر عليه هذه العبارة :
دخل الكلب مخزن الطعـــام

---

4 — MAYOUX J-J., *Sous de vastes portiques*, Maurice Nadeaux/Papyrus, 1981.

واســـتولى على مصران ٠٠٠

وفى مسرحية نهاية اللعبة نشاهد كذلك (كلاف) يرد على ســـيده القعيد ، وهو فى الوقت نفسه أبوه بالتبنى وجلاده وسجانه الذى يطلب منـه أن يمنحه « شيئا من قلبه » ، يرد عليه مترنما بأغنية سخيفة أيضا لكنها تعبر عن أنهما وبؤسهما جميعا :

أيهـــا العصـــفور الجميل
طـــر الى حبيبـــتى
وعشش فى ثوبهـــــا
وأخبرها بوحلتى وخيبتى

كذلك تتدخل الموسيقى بوصفها نوعا فى مسرحيتى : كاســـكاندى ، و كلمات وموسيقى ، وهى فى كلتا الحالتين لكى تساعد الكلام على الاســتمرار قدما ، بل انها تدفعه دفعا ٠

كأنما تحتاج الكلمات الى من يستدعيها من الخارج ، ويناديهـا الى الخارج عن طريق الجملة الموسيقية ٠(٥)

صوت انسان وصوت موسيقى ، الصوت البشرى يروى قصة ، والموسيقى تحاول أن تتجاوب معه ٠ (٦)

أما مسرحية كل الذين يسقطون ، اذا كان بعض النقاد يرون أنها أكثر ملاءمة للاشكال الفنية فى السينما التجريبية منها للاسلوب الاذاعى ، غير أن (بيكت) نفسه قد ركز على العناصر الصوتية : ضوضاء القرية وأصـــوات

---

5 — JANVIER L., *Beckett par lui-même*, éd. du Seuil, 1969.
6 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1964.

الحيوانات ، وجلبة الطريق ، ووقع أقدام السيدة العجوز التى تسير بمشقة بالغة على طريق القرية ، وضوضاء الحافلات والسيارات والقطارات وأبواق العجلات ، الخ ...

ان الموسيقى تفتتح المسرحية ممتزجة بخطوات السيدة العجوز التى تجتهد فى السير فى طريقها الى المحطة . (٧)

ومن الاستخدامات الفنية للأصوات وللموسيقى التى لجأ اليها (بيكيت) . ما نطالعه فى هذه المسرحية ومسرحية الرماد ومسرحية الشريط الأخير حيث تلعب الأصداء ، أصداء الأصوات البشرية للشخوص دورا هاما فى ابراز مفاهيم الوحدة والعزلة والضياع والخواء واليأس التى تطبع هذه الأعمال .

للتعبير عن الحقائق الاولية ، كان لابد من استعمال الصدى ، أى الصوت وحده مع نفسه . (٨)

ولعل (بيكيت) قد بلغ بذلك قمة التعبير عن وحدة الانسان ، وفى الوقت ذاته قمة التقشف فى استعمال الوسائل الفنية ، فالانسان فى وحدته يتكلم فلا يجد ما يجيبه ، أو ما يستجيب له الا صدى صوته .

حتى حينما يجد الانسان رفيقا يبادله خواطره ، فان ما يقوله الثانى لا يعدو أن يكون صدى للأول ، يتجلى ذلك فى هذا الحديث بين (فلاديمير) وزميله (فى انتظار غودو) :

- قل ذلك ، حتى لو لم يكن صدقا .

- ماذا أقول ؟

قل : أنا سعيد .

---

7 — BECKETT S., *Tous ceux qui tombent*, Minuit, 1975.
8 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, op. cit.

ـ وأنا أيضا ·

ـ وأنا أيضا ·

ـ نحن ســـعداء ·

ـ نحن ســـعداء (صمت) ·

وأمثلة ذلك كثيرة فى هذه المسرحية وغيرها من أعمال (بيكيت) ·

وفى اطار حديثنا عن استعمال الأصوات بوصفها وســيلة من وســائل التعبير ، ينبغى أن نتذكر أن الذى يوقظ (وينى) بطلة **يا لها من أيام سعيدة** ، هو رنين المنبه الذى يتدخل فى مطلع كل نهار ، ثم حينما تغفو قليلا وتغلق عينيها لكى تفكر أو تستريح · ان هذا الرنين انما هو نداء أو أمر موجه الى الانسان ، يجبره على الظلام وعلى الحياة · ان (وينى) وهى مستمرة فى باطن الأرض المتكلسة فى حالة انتباه تام ، لتلبية النداء ، وتنفيذ الامر

ولا ينسينا (بيكيت) ما تحفل به أعمال (يونسكو) من وسائل صوتية يسخرها الكاتب لاغراضه الفنية ، بوصفها أداة للتعبير ، لاتقل أهمية عن الكلام البشـــــرى ·

من ذلك حفيف القوارب التى تنزلق على الماء فى مسرحية الكراسى ، **وأصوات الرعد والرشاشات وانفجار القنابل فى مسرحية تخريف ثنائى** ·

كذلك فى مسرحية المستقبل فى البيض ، نسمع (جاك) حينما تحول الى جواد ، وهو يصهل ويقفز كالفرس ، ثم نسمع صوته وهو يبذل جهده لاخراج البيض ، كما نسمع (روبرت) وهى تنقنق كالدجاجة فى خلفيات المسرح ·

اذا كنا قد اتفقنا على أن المسرح مجمع للفنون ، فهو كذلك مجمع لوسائل التعبير التى تحمل كلها الدلالات وتوصل المعانى ، فكل وسيلة تتكلم بلغتها وتؤدى بأسلوبها ، وقد تأكد لنا من العرض السابق الدور الكبير الذى قامت به عناصر الديكور الصوتى (موسيقى ء أصوات ـ ضوضاء) بالتوافق مع اللغات الدرامية الأخرى ، فى ثورة المسرح المعاصر ٠

العالم بأسره طغت عليه المادة ، ولعله لم يعد أمامنا الا أن نتأسى بما فعل المستأجر الجديد الذى طلب من عمال النقل ، بعد أن اختفى وراء الأثاث ، أن يطفئوا الأنوار عندما ينصرفون •

(برونكو ، مسرح الطليعة)

الفصل الرابع

الديكـــــور البصرى

(الاكسســـــــوار)

المقصود بالديكور البصرى هو الأشياء الخفيفة المستعملة فوق منصـة التمثيل ، ولها وظيفة فى المسرحية . ومثـل هذه الجمادات هى جزء من الأداء التمثيلى ومن الحدث ، وكما هى الحال بالنسبة للديكور بمعنى الكلمة ، الذى تعرضنا له فى فصل سابق ، فان الديكور البصرى يحمل المعانى والدلالات .

ولعل أول عناصر هذا النوع من الديكور ، يتمثل فى الملابس التى تسهم فى خلق الشخوص . وبالتالى فى ابراز أعماق العمل المسرحى .

ومن المعروف أن مصمم الأزياء فى المسرح الحديث يعمل جنبا الى جنب مع المخرج ومصمم الديكور .

ومن الجدير بالذكر أن الشخوص فى المسرح المعاصر تبدأ فى التشـكل والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة ، وحتى قبل أن تتحرك أو تتكلم ، وذلك عن طريق وجودها المادى وما ترتدى من ملابس .

فمثلا ما أن يرفع الستار عن مسرحية فى انتظار غودو ، حتى يدرك المشاهد طبيعة الشخوص التى تطالعه ، فمن هيئة (فلاديمير) و (استراغون) يتأكد المتفرج أنه أمام صعلوكين أو متشردين ، وحينما يطالعنا (كراب) فى مسرحية الشريط الأخير نشعر أننا أمام مهرج من مهرجى السيرك ، فهو يرتدى بنطلونا ضيقا بالغ القصر ، أسود اللون بأربعة جيوب واسعة ، ويلبس ساعة يد ضخمة بسلسة ، وقميصا أبيض قذرا بلا ياقة ، أما الحذاء فهو أبيض ضخم لا يقل

مقاسه عن (٤٨) سم ، من النوع الرفيع الطويل (١) ٠

لاننا فى مسرح (بيكيت) ، اذا كنا ندرك الموضوع الرئيس للمسرحية بمجرد أن نشاهد الشخوص على المنصة ، فان الجمادات أيضا فى هذا المسرح تعبر عن معان كثيرة لمجرد وجودها على المنصة ٠

ان معظم شخوص (بيكيت) من الصعاليك المتشردين ، وهم جميعا يرتدون ثياب هذه الفئة من الناس ٠ ولعل بيكيت يريد أن يقول ان قبح المظهر وتهلهل الهيئة علامة على انهيار الصورة الاجتماعية التقليدية ٠

فالشخص حينما يرتدى معطف والده مثلا وقبعة جده ، وبعض الخرق البالية ، فهذا دليل على أن الشخص يدير ظهره للمجتمع الذى يعيش فيه ولا يتمسك بمجاراة العرف السائد والتقاليد الشائعة ٠

كذلك فان البؤس الواضح فى المظهر الخارجى للشخوص لهو دليل على نفسه البائسة ، واذا كان حذاؤه يؤلمه من فرط ضيقه ، ولا يستطيع خلعه رغم المحاولات المتكررة ، فهذا أيضا رمز بليغ على ما يلقاه فى حياته من ألوان الشقاء وعجزه عن التخلص من هذه الحياة ، كل ذلك يتراءى للمشاهد الذكى الذى اعتاد لغة هذا المسرح الحديث ، وتدرب على حل رموزها ٠

ولعل أشهر قطعة ديكور بصرى (اكسسوار) فى مسرح (بيكيت) على الاطلاق هى القبعة ، فجميع شخوص بيكيت حتى فى أعماله الروائية يحرصون على ارتداء القبعة ، كل الرءوس مغطاة بالقبعات ، ويتجلى حرص الشخوص على قبعتها فى أننا نراها مربوطة بخيط مطاط الى عروة السترة ، بحيث أن سقط الشخص أو خلعت القبعة لأى سبب آخر ، فانها تعود الى مكانها ، انها جزء لا يتجزأ من الشخص ٠

---

1 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1970.

والحقيقة ان القبعة عند بيكت تمثل الخوذة الحامية أو طاسة الرأس ، بحيث ان الشخص حينما يصبح عاجزا عن الحركة ، حبيس الحجرة أو الجرة ، نجد القبعة تفقد أهميتها •

ومن ناحية أخرى فالقبعة بالنسبة لبعض الشخوص مثل (لاكى) و فلاديمير) و (استراغون) ، هى وعاء الفكر ، فنحن نرى الشخص يقلب القبعة ليخاطبها ، ويرى ما بداخلها ، كذلك فحينما أراد (بوتسو) فى مسرحية فى انتظار غودو أن يمنع (لاكى) من التمادى فى الحديث ، ويوقف سيل الكلام الذى انزلق فيه ، طلب أن تخلع قبعته ، فسكت (لاكى) ، لأنهم سلبوه أداة التفكير •

بالاضافة الى القبعة ، تحمل شخوص (بيكيت) معها أينما ذهبت كل متاعها الضرورى بالنسبة لحياة الصعلوك ، لذلك نرى دائما جيوب الشخوص وحقائبهم مليئة بالأشياء • فهذا (فلاديمير) فى انتظار غودو يحمل فى جيبه بعض حبات الجزر واللفت التى تكمل لنا ، مع الحذاء الكبير ، والخرق البالية الصورة النموذجية للمتشرد •

وهذا (بوتسو) و (لاكى) فى المسرحية نفسها ، الأول هو السيد يستخدم الثانى فى حمل كرسيه ، كما يحمل له السوط والحبل ، واذا كان الكرسى يمثل العرش ، فالسوط والحبل رمزان للعبودية •

ومن ناحية أخرى ، فالحقيقة التى يحملها (لاكى) مليئة بالرمال ، فهل هى رمال العلم الحديث أو خواؤه وهباؤه ؟ ، ان (لاكى) فى خطبته الفارغة الحافلة بالمعانى فى الوقت نفسه ، يردد أن البحوث العلمية تؤول دائما الى الفشل والاحباط ، فليس هناك الا الرمال ، وهل هناك ما هو أوهى وأوهن من الرمال ؟ •

فى المسرحية ذاتها ، الشجرة التى تتوسط المنصة تدل على الحيـاة ، وحينما تكسوها بعض الأوراق فى الفصل الثانى ، فهذا دليل على أن وقتا قد مضى على الأقل أطول من أربعة وعشرين سـاعة ، مما يدل على أن مفاهيمنا للزمن ليست واحدة ٠

أما نهاية اللعبة فهى تطالعنا بحجرة جرداء كل ما فيها تغطيه الملاءات كما يحدث فى الأسر البرجوازية ، حينما يستعد للسفر ، ويدخل (كلاف) ويرفع الملاءة (الكفن ؟) ويكشـف عن وجه رفيقه (هام) ثم يكشـف عن العجوزين القابعين داخل وعاءى القمامة ، ثم يرفع هام منديله ويتثاءب ويلبس نظارة الشمس ، وهكذا فالشخوص أصبحت مستعدة لأداء أدوارها ٠

وهكذا ، فان الشخوص المغطاة كالأشياء ، المندمجة فيها ، تشرع فى الحياة فوق المنصة ، الشـخوص والجمـادات بعد أن حررها (كلاف) تستيقظ وتتكلم ٠ (٢)

وكما هى الحال بالنسبة للقبعة ، فان الحقيبة أيضا لها دلالات كثيرة فى مسرحيات (بيكيت) ، فهذه (وينى) بطلة يا لها من أيام سعيدة وحيدة الا من حقيبة يدها ، رفيقة عمرها ، بل وملاذها الوحيد ، وهى بالنسبة لها ذات منفعة مزدوجة ، فهى مستودع كل حاجياتها وممتلكاتها ، وهى كذلك الملجأ ضـد الزمن ، والوحدة ، وأيضا ضـد الصمت المطبق ، فهى تتحدث اليهـا والى محتوياتها ٠ لأنه سيأتى يوم على حد تعبير (وينى) « تهجرها فيه الكلمات » حينئذ ستبقى أمامها الحقيبة وحدها لكى تواصل معها رحلة الحياة ٠

ان (وينى) القعيدة أو المدفونة فى الرمال تقضى نهـارها فى اخراج أشيائها المبعثرة وحقيبتها التى تشبه خرج الصعلوك : فرشة الأسنان ، ومعجون

2 — SAMUEL BECKETT, *Configuration critique*, Lettres modernes, Paris, 1964.

الأسنان ، والنظارة ، وأحمر الشفاة ، والمرآة ، ومبرد الأظافر ، وزجاجة الدواء أشياء تحير المشاهد وتجعله يتردد بين الضحك والرثاء ، وبخاصة حينما يراها تخرج هذه الأشياء بعناية ودقة ، كأنها بصدد شعيرة دينية تتحرى فى أدائهـا الدقـــة •

وحيدة ، عاجزة ، ملقاة فى جوف الزمان ، على حد تعبير (هايدجر) تحاصرها الأشياء التى تنتمى الى حياة الانسان اليومية • (٣)

وكلما غاص الانسان ، وكلما تحلل جســـده ، حلت محله الأشـــياء والجمادات ، وكأنها تسد الفراغ الذى يتركه الانســان الفـانى ، فالأشـياء والجمادات هنا هى أشياء أخرى ، غير الأشياء • انها بديل أو (أنا آخر) ، وهذا ما تعترف به (وينى) : « ستكون هناك الحقيبة » ، وماذا أفعل بدونها ، (أى الاشياء) ، « حينما تهرجنى الكلمات » (٤) •

حتى الجمادات التى لا نراها على المنصة ، ولكن تذكرها الشــخوص وتتحدث عنها ، هذه الجمادات غنية أيضا بالمعانى والرموز ، فقد رأينــا فى موضع سابق كيف أن ذكرى القارب والنزهة البحرية تمثل حدثا هاما فى تاريخ الانسان ، فالقارب هنا ليس فقط وسيلة انتقال جميلة ، وانما هو فى الماضى ملتقى حب عاصف يذكر (كراب) تفاصيله بكل دقة • وكذلك تفعل (وينى) حينما تتذكر نزهتها فى الزمن السحيق « ذلك اليوم •• القارب •• والأغصان» وبالمثل يفعل الرجل الوحيد فى مسرحية ملهاة •

ومن الماديات الأخرى التى تلعب دورا هاما على المستوى الدلالى واللغة الدرامية ، نذكر المسجل الصوتى فى مسرحية الشريط الأخير ، حيث استطاع (بيكيت) أن يجسد لنا بطريقة رائعة فوق المنصة المواجهة المحزنة المفجعة بين

---

3 — Id., *Ibid.*
4 — JANVIER L., op. cit.

الانســـان وبين ماضــيه ، لقــد طوع (بيكيت) الوســيلة التعبيرية الروائية لمقتضيات الفن المسرحي ٠

حتى الحجارة ، يسخرها (بيكيت) للتعبير والرمز ، ففي الرماد يجمع (هنرى) حجرين ، ويضرب كلا بالآخر ٠

هذا ما أريد ، أصوات حادة ، هذا ما يلزمني ، أصوات جافة ٠

ولكن الجمادات التي تحملها شخوص (بيكيت) تثير أمامنا عالما لا معقولا مزدحما بالأشــياء اللامعقولة ، وعلى ذلك تفقد هــذه الجمــادات التي يحملها الانسان كل معنى ودلالة ، ولا تلقى منه الا الرفض والعزوف ، غير أنه قبــل أن يتخلص منها نهائيا ، يتحدث اليها كأنما ليتلهى بها وقتيا عن عذابه ،لتصرفه الى حين ، عن وضعه البائس الذى يرثى له ٠

ان الجمادات حتى النفاية منها ، تعين الانسان فى تغيير موضوع الحديث ، ترخص للمتحدث بألا يقول شيئا عن حالته الواقعيه الحقيقية ، وذلك بتشتيت انتباهه وصرفه الى الأشياء الخارجية الجــــامدة ٠ (٥)

ولذلك وحتى ينصرف الانسان الى حقيقة نفسه بالكامل ، عليه أن يتخلص من كل هذه الجمـــادات ، حينئذ لا يكون أمامه الا الســـــكون ، لا حركة ولا كـــلام ٠

واذا انتقلنا الى عملاق آخر من عمالقة المسرح المعاصر هو (يانسكو) ، نجده لا يقل معرفة بقيمة الأشياء بوصفها لغة درامية ، ولا يقل تسخيرا لهـا ، وهو يخلص عمله هذا فيهذه الجلة منكتابه الشهير المذكراتوالمذكرات الضد ٠

5 — DUROZOI G., *Beckett, Présence littéraire*, Bordas, 1972.

لقد حاولت ابراز مشاعر شخوصي وتجسيدها في الجمادات ٠

غير أن الأمر يختلف بالنسبة ل (يونسكو) ، فالجمادات عنده لا تعبر بمجرد وجودها وحسب ، كما يحدث عند (بيكيت) ، ولكنها تعبر أيضا عن طريق أدائها ، عن طريق تكاثرها السرطاني ، عن طريق سرعتها المذهلة ٠ وقبل أن نسوق الأمثلة على ذلك ، نشير أولا وبشكل عام الى رموز بعض الجمادات عند (يونسكو) فرقاص الســاعة في مسرحيتي **المغنية الصلعاء وأميديه** بتجاوزاته لقانون الوقت يخل بمرور الزمن ، كما أن الأقنعة ورءوس الحيوانات والسياط المعلقة على الجدران تشير الى بعض الصور الكابوسية التي تجسد الهواجس والأفكار السوداء ٠

كذلك الجثة ونبات الفطر الذي ينمو في منزل (اميديه) يرمز الى الحب القديم القتيل والأشجان الحاضرة ٠

أما الجسر الفضي أو سلم النور ، فانه يجسـد الأمل في مسرحية **العطش والجـوع** ٠

كما أن تحول البشر الى حيـوانات في مسرحية **الخراتيت** يدل من بين ما يدل على تخلي الانسان عن آدميته تحت وطأة المادة ، ومثل ذلك في اختفاء المستأجر الجديد خلف أكداس الأثاث ٠

وهكذا اذا كان وجود الجمادات في مسرح (بيكيت) يعتبر وجودا «عاديا» على جميع المستويات (من حيث الحجم والحركة) ، فان هذه الجمـادات عند (يونسكو) تتكاثر وتكبر وتتحرك بسرعة جنونية ٠

ولعل طغيان الجمادات عند يونسكو يرمز بصفة عامة الى طغيان المادة في المجتمع الحديث واختناق الانسان تحت وطأتها ، حتى انها لتحل محله في هذا الوجود ، ومن ناحية أخرى فان هذه المادية تعني أيضا الفراغ ، وقـد يكون في ذلك تناقض ، ولكننا نعني الفراغ الروحي ٠

أما عن تكاثر الاشــياء فهو يطالعنا في مسرحيات **المغنية الصـــــلعاء والدرس وجاك** ، حيث يتمثل أولا في **الطوفان** الكلامي **وسيل الألفاظ** الذى لا يتوقف الا باسدال الستار أو القتل ، **بعد تكاثر الألفاظ هناك تكاثر الأطباق والتناجين في مسرحية ضــحايا الواجب ، وتكاثر نبـــات الفطر في اميديه** ، والبيض في مسرحية المستقبل في البيض ، والخراتيت في الرخاتيت والأرقام في العطش والجوع والدرس والجثث في العاب الموت ، والغضب في سيناريو **الغضب** ٠

بعد هذه اللامحة العامة عن وجود الجمادات في مسرح (يونســكو) ، لنحاول أن نسوق بعض التفصيلات التى تجلى لنا رموز هذه الجمادات : في **مسرحية الدرس ، وخلال درس الرياضيات بالذات تصــل الكلمة الى درجة** الاستقلال ، وتتخثر الألفاظ والجمل وتتكاثر مستقلة عن المتحدث ذاته دون سيطرة من جانبه ، ان حديث المدرس **ينفصل عن تبعيته للمتحدث ، ويتشكل** وينمو بفضل حركيته (ديناميكيته) الذاتية ٠

الكلمات أصبحت تمثل السكين ، واذا كانت اللغــة في : المغنية الصلعاء قد اغتيلت ، فانها في الدرس تقتل (الآخرين) ٠(٦)

أما في الكراسى ، فمضمون المسرحية كله يتمثل في وجود الكراسى على المنصة ٠ ان تكدس هذه الكراسى يرمز الى طغيان المادة من ناحية ، والى الفراغ من ناحية أخرى ، أو بمعنى آخر الى انعدام العنصر الانسانى أو الجانب الروحى ، انه « الامتلاء الفارغ » على حد تعبير (يونسكو) ، فلا أحد يمــلأ حياة العجوزين ، بل ان الكراسى الفارغة من الناس تفصل بينهما ، وبالذات في اللحظة التى يتأهبان فيها للانتحار قفزا من النافذتين ، كما أنهـــا تحول دون الوصول الى « الامبراطور » الذى يمثل الملاذ الأخير للعجوزين ٠ (٧)

---

7 — PRONKO L., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963 .

وفى **المستاجر الجديد** ، يشير تكدس الاثاث الى سرطان المادة ، واختناق الانسان تحت عبثها • اننا فى هذه المسرحية نشاهد شعائر دفن انســـــان تحت أنقاض المادة ، ولكن الانسان هنا هو الانسانية جمعاء •

وفي **المستقبل فى البيض** ، يحضر أفراد الاسرة ســـلالا مليئة بالبيض الذى باضته (روبيرت) ، ثم يضعونه فى بياضة ويجبرون الشاب (جاك) على الجلوس فوقه ليفقس • ثم يحضرون كميات أخرى من البيض ، أعدادا هائلة من البيض ، ويحاصرون بها الشاب من فوقه ومن حوله ، بحيث يكاد المسكين أن يختفى بين البيض •

ومن ناحية أخرى تشتمل هذه المسرحية على أبواب أخرى من طغيـــان المادة ، تتجلى فى صفات الفتاه (روبرت) ، فهى تطالعنا بأنوف ثلاثة ،وتسعة أصابع في اليد الواحدة ، وذلك لاقناع (جاك) واغرائه بالقبول •

وفى مسرحية **ضحايا الواجب** ، نشاهد نوعا آخر من انحطاط الانسان تحت تأثير المادة • صحيح أن طغيان المادة هنا لايقتل الشخص ، ولكنـــــه يقتل حريته ، فالمخبر السرى ، لكى يسد الثغرات فى ذاكرة البطل ويساعده على التذكر ، يدس فى فمه قطعة من الخبز ، يجبره على مضغها وبلعها حتى يكاد أن يصـــــيبه بالمرض •

ومن أروع الأمثلة على تجسيد الهواجس والمشـــاعر عن طريق المادة ، ما نشاهده فى مسرحية أميديه ، حيث الجثة ، وقد أصبحت تكبر تبعا للمتوالية الهندسية ، جعلت المنزل يضيق بسكانه ، حتى الأثاث لم يسلم من دفع الجثة النامية ، وكما حدث فى الخراتيت أيضا ، بدأت الجثة تفتن أميديه وزوجته ، بحيث أصبح من العسير عليهما أن يتخلصا منها ، فهذا (أميديه) يصرح بذلك:

> سيبدو البيت بالنسبة لنا فراغا اذا ذهب ••• لقد كان الشاهد الكتوم على ماضينا كله •

والجمادات عند (يونسكو) لا تلعب لعبة التكاثر والنمو وحسب ، بل انها أيضا تستخدم السرعة المذهلة فى بعض الأحيان التى لا تخلو من الرمز ، والناظر فى مسرحيات (يونسكو) ، يرى أن جميع هذه المسرحيات فيما عدا الملك يموت ، تنتهى بايقاع سريع ، يزداد سرعة الى درجة الهوس ، والجنون فهذه العجوز فى مسرحيه الكراسى تحضر الكراسى بصــورة عاديه فى بدء الامر ، ثم تاخذ فى السرعه ، التى تزداد شيئا فشيئا ، أشبه بالدوامه ،دوامه الفراغ ، كذلك تفعل (مادلين) مع الاطباق والفناجين فى ضحايا الواجب ، كما أن (شوبير فى المسرحية نفسها يمضــــغ الخبز ويبتلعه « بسرعه تزداد شيئا فشيئا » فى حين أن جميع الشخوص الأخرى تحثه على المضغ والابتلاع ، كأنما أصابها نوع من الهوس أو الجنون ، جنون السرعة ، هذه السرعة الجهنمية هى أيضا التى تحكم مسرحيه المستقبل فى البيض ، فصياح الشخوص التى تهتف « بالانتاج » وأصواتها التى تشبه نقنقة الطيور « كوت كوداك » يزداد سرعة وسط الحماسة العامة ، حتى أن الجد الميت ، أو بمعنى أصح صــورته ، تهتف داخل اطارها مطالبة « بالانتاج » ! « الانتاج » !

كذلك المشهد الأخير فى مسرحية العطش والجوع ، يطالعنا ب (جان) وهو فريسة نوع من الحمى ، حمى السرعة ، خلال قيامه بخدمة الرهبـــــان أو زبانية الجحيم •

وأخيرا ، فان الماديات فى المسرح المعاصر تمثل جزءا لا يتجزأ من الديكور الحقيقى ، الجزء المتحرك من هذا الديكور ، كمـا أنهـا وثيقة الصــلة بنص المسرحية ، وهى تحدثنا بلغة بليغة تتجاوز بلاغة الكلام الشفوى ، ثم ان لغة هذه الجمادات لا تتبخر مع الكلام ، وانما هى أبقى منه وأخلد •

ان الجمادات تنبض بالحياة وتتحرك ، وهى تحمل من الدلالات والمعانى فى حد ذاته ما يعجز النص عن التصريح به ، وزيادة فى تأثيرها ، فهى تتكاثر بصــورة سرطانية مذهلة ، كما أنهـا فى بعض الأحيـــان تتحرك فى ايقاع سريع ذى مغزى فى اطار المشاهد التى تتضمنها •

كنت أتحدث اليه ، كان مايزال انسانا ، وعلى حين فجأة وأمام عينى شاهدت بشرته وهى تتيبس وتغلظ بشكل مخيف · قفازه وحذاؤه أصبحا مخالب ، ويداه أصبحتا قائمتين ، ونبت له قرن فى جبهته ، اصبح وحشا ، ينقض ويهجم فى ثورة غضب ، ولم يعد يجيد ، بل لم يعد يستطيع الكلام ·

(يونسكو ، الخراتيت)

الفصـــل الخامس

التحلل والمـنـــفى

ان شخوص بيكيت من الصعاليك والمتشردين ، وهم فى غمرة وحدتهم وعزلتهم وانتظارهم العقيم ، يشعرون بالحرمان من كل عون وعطف ، وكأنهم من المغضوب عليهم ، نرى الواحد منهم معتكفا فى حجرته الضيقة المنعـــزلة عن الناس وعن العالم ، مثل (كلاف) و (هام) ووالديه (ناغ) و (نيل) فى مسرحية نهاية اللعبة ، أو حبيس برج ناء على مشارف العالم الآخر مثل (جو) فى مسرحية قل يا جو ، أو ساقطا متردياً فى حفرة فى صحراء متكلسة مثل (ويني) فى مسرحية يا لها من أيام سعيدة •

ولا شك أن مثل هذا النمط من الحيـاة من شـــأنه أن يعجل بتدهور صحتهم وفساد طبيعتهم وتحولهم من سيء الى أسوأ ، اننا نرى الواحد منهم بين الحياة والموت ، يهذى مع نفسه فى حال من البؤس والانحطاط المـــادى والمعنوى ، بحيث لانكاد نميزه عن الحيوان الأعجم ، وهم بين أصم لا يسمع وكفيف لا يرى أو مشوه مبتور الأطراف أو قعيد لا يتحرك •

والحقيقة أن ظاهرة العجز والعـاهات واضحة فى أعمـال (بيكيت) الروائية والمسرحية سواء بسواء ، واذا قصرنا بحثنا على المسرح ، وجدنا أنه لا تخلو مسرحية من حالة أو أكثر ، فهذه فى انتظار غودو تعرض لنا (فلاديمير) الذى يشكو من المثانة ، ثم (بوتسو) الكفيف ثم (لاكى) الأخرس •

أما نهاية اللعبة فبطلاها (هام) سجين محابس ثلاثة ، فبالاضافة الى الزنزانة التى يعيش فيها ، فهو مكفوف البصر ، ومصاب بالشلل ، ثم (كلاف) الذى يترنح فى مشيته المتصلبة ، كما أنه لا يستطيع الجلوس •

كذلك فالمسرحية ذاتها تضم عاجزين آخرين ، هما والدا (هام) القعيدين اللذين لا يفارقان وعاءى القمامة ٠

واذا انتقلنا الى مسرحية يا لها من أيام سـعيدة ، طالعنا (ويللى) الزوج القعيد الذى لا يتحرك الا زحفا ، ثم زوجته حبيسة الحفرة ، رمزا لعجزها الكامل عن الحركة ، أما بطل الشريط الأخير فهو كما نعرف ضعيف البصر ، ضعيف السمع ، ثقيل الحركة ، ممسوخ الصوت ٠

قصارى القول ، نحن أمام متحف من العاهات التى تصيب شخوصا ، هى فى الحقيقة حثالة شخوص فى طريقها الى التحلل والفناء ٠

ولا ننسى السيدة (رونى) وزوجها ، بطلى كل الذين يسقطون ، فهما مثالان آخران واضحا العجز والمسخ ، فالمرأة من فرط ثقلها وكبرها لا تنتقل من مكان الى آخر الا بشق الأنفس ، أما الزوج فهو مكفوف متهالك ، مريض بالقلب ، لا يقوى على الكلام أثناء السير ٠ فالشيخوخة عند (بيكيت) سبب آخر من أسباب العجز البشرى عند شخوصه ٠ لذلك فجميع هذه الشخوص متقدمة فى السن ، باستثناء الطفل رسـول (غودو) فى مسرحية فى انتظار غودو ، ان الطفولة أو الشباب لا وجود لها فى هذا المسرح الذى يصـور تدهور الإنسان وانحطاطه المعنوى والجسدى ٠

ويحلو لـ (بيكيت) أن يبرز شقاء الانسان وعذابه بسبب شيخوخته ، فيصوره معزولا مرفوضـا من المجتمع مغضـوبا عليـه ٠ فهـذا (هام) ركأنه يتحدث بلسـان الكاتب يشـعر بالمتعة وهو يذكـر (كلاف) بألوان الشقاء وصنوف العذاب التى تنتظره فى شيخوخته ، ومن ناحية أخرى ، فان (بيكيت) يصور لنا هذه الشيخوخة وكأنها نوع من التحلل أو الفناء البطىء الذى يصيب الانسان فيطويه تحته ويقضى عليه ٠

مثل ذلك (وينى) التى نشاهدها مدفونة فى الرمال على مشارف الموت كذلك فان العلاقة واضحة بين الانهيار الجسدى والانحطاط المعنوى ولا أبلغ فى هذا الصدد من خطبة (لاكى) التى تشير الى العلاقة بين هبـــاء الرمال وتفاهتها ، وبين تهافت العلم وتهالك العلماء •

ومن أمثلة هذه العلاقة أيضا ضعف الملكات العقلية عند (كراب) وذاكرته بالذات ، وعجز السيد (روني) عن حصر عدد درجات السلم الذى يصـــعده وينزله كل يوم •

ولعل هذا يقودنا الى ظاهرة أعم وأشمل ، وهى ظاهرة التشكك وعـدم الثقة التى تطبع كل حقيقة فى مسرح بيكيت ، فلا شىء مؤكد على الاطلاق •وقد حاولت أن أحصى المفردات والعبارات التى تدور حول معنى التشكك والتردد فى مسرح (بيكيت) ، ثم عدلت عن ذلك بسبب كثرتها ، والذى يهمنا فى هذه الظاهرة فى مجال دراستنا ، هو علاقتها الوطيدة بضعف الانســان وتدهوره فهو لم يعد واثقا لا من الزمان ، ولا من المكان •

فهذا (كراب) يحتاج الى مسجل صوتى ليذكره بالماضى ، اذ لايستطيع أن يعتمد على قوة الذاكرة •

كل ذلك يؤكد لنا أن شخوص بيكيت تعيش وكأنها فى مرحلة ما قبل الموت أو لعلهـا تقضى عقوبة المطهر على شـــاكلة شـــخوص (دانتى) فى الملهاة الالهية التى تأثر بها (بيكيت) أيما تأثير ، أو نستطيع أن نقول أنها جميعا فى حالة احتضار ، ومن علامات ذلك الأوضــاع الرمزية التى تتخذها بعض هذه الشخوص ، من ذلك جلسة (استراغون) المفضـــلة فى مسرحية فى انتظار غودو ، حيث يجلس القرفصاء وراســـه بين ساقيه ، متخذا هيئة (بيلاكوا) أحد شخوص (دانتى) فى الملهاة الالهية وهى الهيئة الوحيـــدة التى تتفق وتعترف بالنهاية الحتمية والســـكون المطبق المطلق الذى ينتظر

الأجيـــاء • (١)

● ● ●

واذا كنا فى مسرح (بيكيت) نشاهد الشـــخوص ، وقد اصيبت فعـــلا بالتدهور والانحطاط حتى قبل رفع الستار ، ففى مسرح (يونسكو) ، نشاهد بأعيننا هذا التدهور وهو يتم تحت ابصارنا واسماعنا • ان هذا الشكل الفنى أو الوسيلة الفنية للتعبير غير الكلامى ، لهى اكمل وابلغ عنـد (يونسكو) ، فالامر ليس مجرد تدهور من حال سيئة الى حال اسوأ ، وانما نحن بصدد مسخ كامل او تحول شامل من طبيعة الى طبيعة اخرى •

واذا بدانا ببدايات (يونســـكو) وجدنا فى المغنية الصلعاء الســـيد (سميث) وزوجته يفقـدان شخصيتهما ، ويتحولان الى زوجين آخـرين فى آخـر المسرحية • فاذا كانت الألفاظ يحل بعضها محـل بعض ، لأنها اصبحت لا تحمل معنى محددا او اصبحت خالية من كل معنى ، فلماذا لا ينطبق ذلك ايضا على الشخوص فهى مصدر الكلام ! •

وقد يطرأ التغيير على الطباع والأخلاق كما فى الدرس،حيث يريد الكاتب ان يقول ان مهنة الانسان يمكن ان تشكل طباعه واخلاقه ، فهذا المدرس يبدأ وديعا دمث الأخلاق ، خجولا فى مطلع المسرحية ، ثم شيئا فشيئا يسيطر على الطالبة ويستبد بها ، ويتسلط عليها ، ويتحول الى مصاص دماء •

وفى ضحايا الواجب ، تتبدل الشخوص تحت بصرنا وسمعنا ، فالمخبر لا يتردد عن فعل شىء فى سبيل تحقيق هدفه والوصول الى بغيته ، حتى انه ليتخلى عن آدميته ، ويضطر (شوبير) الى ابتلاع كميات كبيرة من الخبز لسد الثغرات فى تفكيره ، ومعرفة الشخص المطلوب والوصول اليه ، فبعد ان كان

1 — Cf. IBRAHIM H.: *Beckettland, L'Enfer ici et maintena..t,* Les Livres de France, Le Caire, 1986.

المحقق في مطلع المسرحية يتردد خجلا ، ويضطرب حياء ، وهو يتحدث الى (مادلين) ، اذا به يستحيل شخصا آخر ، جافا ، غليظ الطباع يستبد بالآخرين، فهو يخاطب (مادلين) بكل قحة وبذاءة ، بل يصبح عاشقا لها ، ثم يصبح ابا (لشوبير) الذي يتحول بدوره الى طفل صغير ، ثم شاب مراهق ٠

يضاف الى هذا المسخ الذي يصيب الشخوص ، تحول في طريقة الكلام وفي طبقات الصوت ٠فهذه (مادلين) تعود الى المخبر المحقق ،وقد غيرت من مشيتها ، ومن صوتها ، وتخلصت من ثوبها القديم ، وارتدت ثوبا مكشوفا ، لقد أصبحت امرأة أخرى ، كذلك فقد تغير صوتها فاصبح رقيقا ناعما (٢) ٠

ثم هي في المشهد الثاني ، تعود الى صورتها الأول ، قبل أن تتحول من جديد الى امرأة عجوز ، أما (شوبير) زوجها فانه يمر أيضا بمثل هذه التحولات التي تشير اليها وتحددها الاشارات المسرحية في ثنايا النص :

يولي (شوبير) ظهره للجمهور ، ويتناول (مادلين) من يدها ٠ وبصوت عجوز ، متظاهرين بالجري ، يغذيان معا ، بصوت متكسر يتخلله النشيج والنحيب (٣) ٠

وفي مسرحية أخرى هي الخراتيت ، يتبع (يونسكو) الأسلوب نفسه ، حينما يتحول (جان) الى خرتيت يفاجيء (بيرانجيه) :

بيرانجيه يتوقف ، الآن (جان) ظهر بصورة مرعبة ، فقد أصبح اخضر تماما ، ونتوء جبهته تحول الى ما يشبه قرن الخرتيت(٤) ٠

---

2 — IONESCO E., *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimard, 1954.

3 — Id., *Ibid.*

4 — Id. *Rhinocéros, Théâtre III*, Gallimard, 1963.

ان المسخ فى مسرحية الخرتيت ، كما هو فى مسرحيات اخرى ، يشير الى ان الأنسان فقد ادميته ، وفقد حريته ، حرية التصرف ، وحرية الرأى كما يحدث فى النظم الجماعية • ان هذه المسرحية كما هى الحال فى معظم مسرحيات (يونسكو) تشير الى ان طغيان المادة الصماء ما هو الا صورة من صور التحول المادى لهذا العالم الذى يسحقنا ويقضى على ادميتنا وروحانيتنا •

ولا يفوتنا ان نشير الى براعة الاخراج المسرحى فى الخراتيت التى تحتم استخدام قطع ديكور (اكسسوار) وحيل لتجسيد المسخ امام أعيننا : فتعويضا أو تجنبا لظهور الخراتيت على منصة التمثيل ، استخدم المخرج بعض الأصوات (ضجيج وخوار) ، والغبار الذى يدل على مرورها ، اضافة الى حركات وايماءات بعض الناس ، ولتنفيذ المشهد الذى يتحول فيه (جان) الى خرتيت ، توصل (يونسكو) الى فكره الحمام الملحق بالحجرة ، يدخله (جان) ويخرج منه فى كل مرة ، وقد تغير فيه شىء ما ، هذا بالاضافة الى فكرة الصباغة ووضع القرن •

وتأتى مسرحية اللوحة ، لتعرض لنا فنونا كثيرة من المسخ والتحول• فالرجل الضخم المخيف ، يتحول الى طفل صغير يرتعد خوفا ، ثم ، وبطلقة من المسدس ، يحول الساحرة الشمطاء الى ملكة جميلة فى مقتبل الشباب ، ثم بطلقة اخرى من المسدس ، يحول جارة قبيحة الى اميرة فاتنة ، أما الطلقة الثالثة فتحول الرسام الى أمير ، والمكتب الى قصر (٥) •

اما فى مسرحية جاك أو الامتثال ، فيتم المسخ فى الصوت ، وعن طريق الحركية ، حيث يتحول (جاك) فى مشهد الاغراء الى جواد يصهل ويركض •

وفى قاتل بلا كراء ، يتحول المهندس المعمارى فى المدينة المنيرة الى مفتش

---

5 — ABASTADO C., op cit.

شرطة ، وفى الفصل الثانى تتحول معظم الشـــخوص (البوابة ، والجـار والسائق ، والمعلم) الى بهلوانات وقاراقوزات ، فيكمل المسخ بتحول كامل فى طريقة الكلام ·

كما يصيب المسخ الرهبان فى نهاية مسرحية العطش والجوع ، فيصبحون زبانية من زبانية الجحيم ·

وفى مسرحيات أخرى ، نشاهد تغير الديكور اشارة الى التحول الذى يطرأ على المنظر ، من ذلك الاشارات العديدة فى السائر فى الهواء ، الى تغير المنظـــر :

تختفى الشجرة مرة أخرى ، ويظهر العمود مرة أخرى (٦) ·

على شاكلة (بيكيت) (ويونسكو)، يغتنم (جان تارديو) أسلوب المسخ أيضا فى مسرحياته التجريبية · ففى مسرحية اشجار ورجال ، كل شخص نشاهده رجلا تارة ، وشجرة تارة أخـــرى فالمسرحية كلها تقوم على سلسلة من المسخ ، تتحول فيها الشخوص من حالة لأخرى ، ويجدر الاشـــارة الى تاثيرات الاضاءة والاظلام التى تمثل الوسيلة المســـرحية الجوهرية من بين الوسائل المستعملة فى هذه المسرحية ، وهى بمثابة لغة درامية مبتكرة ·

وبالمثل يفعل (آرابال) فى بعض مسرحياته ، حيث يستعمل أســـلوب المسخ فى تغيير الديكور ·

وفى ختام هذا الفصل عن المسخ ، لا يسعنا الا أن نذكر حالتين مـــن

---

6 — IONESCO E. *Le Piéton de l'air, Théâtre III*, 1963.

المسخ فى مسرح (جان جينيه) الذى يعتبره هذه اللغة الدرامية المبدأ الأساسى الذى يقوم عليه فن المسرح ، أولى هاتين الحالتين حينما تتحــول ليلى فى مسرحية **الساتر** الى كلب · والثانية فى مسرحية **الزنوج** حيث يقـوم المثلون السود بأداء دور الغابة بتقليد اصوات الحيوانات والطيور وحفيف الأشجار ·

● ● ●

الألفاظ ، بعد أن خلت من قوتها وخوت من سـحرها تخلت عن دورها للأشياء والجمادات · نباتات فطر لا حصر لها تنبت فى بيت (اميديه) وزوجته (مادلين) ، وجثـة تنمو بمعـدل المتوالية الهندسية وتدفع أفراد الأسـرة الى ركن من أركان البيت ، ومئات الأطباق والفناجين تقدم فيها القهوة لثلاثة شـخوص فى ضـحايا الواجب · وفى المستأجر الجديد ، تسد قطع الأثاث الطـريق على السلم ، وتملأ منصة المسرح ، وتحاصر المستأجر وتدفنه تحتها · وفى مسرحية الكراسى ، عشرات الكراسى عليها رواد وهميون لا يظهرون للعيان تشغل المنصة بأسرها · وفى مسرحية جاك ، تنبت ثلاثة أنوف للفتاة ·فحينما تستهلك الكلمة فذلك دليل على أن الروح قد استهلكت·

(يونسكو ، المذكرات ، والمذكرات الضد)

(الفصـــل السادس)

التجســـيم

قلنا ان المسرح الحديث يخاطب العقل عن طـــريق الحواس ، ويتجلى
استعمال الوسائل الحسية هذا فيما أطلق عليه (أنتونان أرتو) « التجسيم »
استعمال الوسائل الحسية هذا فيما أطلق عليه (انتونان أرتو) « التجســيم »
أو تحويل المعانى المجردة والمعنويات الى اشياء وجمادات (رموز ســمعية
وبصرية) تفسر فى بعض الأحيان معنى العمل المسرحى •

وهذه اللغة الجديدة تستهدف تنبيه المشاهد الى الرسالة باســـتثارته
عن طريق تاثيرها القوى على حواسه ، فبينما الاتصال فى المسرح التقليدى
يتم على مستوى لغة الكلام ، تكون الأولوية فى المسرح المعاصر للحواس المادية
على التصور والتخيل • اذن فالاتصال حسى بين المشاهد والعمل المسرحى ،
وبالتالى فهو اتصال مسرحى نوعى أى يتفق مع طبيعة الفن المسرحى ويوافق
اصـــوله (١) •

ولقد تخصص (يونسكو) فى هذا النوع من اللغة الدرامية او المجاز
المسرحى ففى مسرحية الكراسى يرمز خلو المقاعد الى الفراغ الروحى ، وهو
مفهوم مجرد استطاع (يونسكو) أن يحوله مادة محسوسة ، كما أن تحول
الشخوص الادمية فى الخراتيت الى حيوانات ضارية ، يشير الى النازية كما
يشـــير الى أى اســتبعاد جمـــاعى او الى ضـــياع القيم الانســـانية •

---

1 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 19/4.

ولكى يعبر (يونسكو) عن سعادة (بيرانجيه) أو طيرانه من الفرحة كما نقول ، يجعله يطير فعلا فى الهواء فى مسرحية **السائر فى الهواء** ٠

أما (جان) فى **العطش والجوع** ، فلكى يبرهن على أن من الممكن أن ينتزع الانسان الحب من قلبه ، نراه ينتزع من قلبه فعلا غصن نسرين طويلا فى حركة استعراضية ٠ وحينما يهبط الوحى على (شوبير) فى **ضحايا الوجب** نراه يصعد فوق منضدة تعبيرا عن الارتقاء والسمو ٠ وحينما يتأزم الموقف بين (أميديه) وزوجته ، وتفسد العلاقة ، نرى نباتات فطر كثيرة تنبت على جدران البيت ٠ كما ان جثة قتيل مجهول الهوية تكبر بشكل مخيف تعبيرا عن خطأ غير معروف ، أو ذكرى خطيئة قديمة ، أو حب مات ، وتضيق الرئة عليهما الخناق ، وتجعل حياتهما جحيما لا يطاق (٢) ٠

كذلك برع (يونسكو) فى تجسيد الطمأنينة والراحة النفسية فعبر عنها فى مواقف كثيرة من مسرحياته بالحديقة بوصفها رمزا لجنة عدن بأشجارها وأزهارها وطيورها ، فهذا (شوبير) فى **ضحايا الواجب** يعبر عن هذه الأحاسيس :

> اسمع خرير ماء ، وأجنحة طير تحف بوجهى ، وعشب أخضر يرتفع حتى خاصرتى (٠٠٠) والشمس تتلألأ بين الأشجار نور سماوى ازرق (٣) ٠

حتى العجوزين فى **الكراسى** ، حينما يتذكران لحظات سعادتهما فى الماضى

2 — BEMMUSSA S., *Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco*, dans *Cahiers de Renaud-Barrault No 22/23, mai 1958*, Paris.

3 — IONESCO E., *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimad,

الســـــخيق يقرنانهـــا بالحديقة ، وكذلك (اميدية) فى **ضحايا الواجب** يرى السعادة فى اطار واد اخضر ، تنبت فيه الزهور ، ويسمع فيه خرير الماء .

والمدينة المنيرة فى **قاتل بلا كراء** هى فى نظر (بيرانجيه) تتميز بعشب وأزهار فى روضة ، وللاشارة الى حـالة النشوة والحبور ، يتحـول المنظر فى المسرحية القصيرة **تعلم المشى** ، الى حـديقة مضيئة ، وبالمثـل فان الـكلا الأخضر والعشب النضير الذى يكسو التل المطل على الوادى ، هو الجو الذى يطير فيه السائر فى الهواء (٤) .

وفى **العطش والجوع** ، يتذكر (جان) صـــورة مماثلة تمثل الفردوس المفقـــود .

كـــلأ كثير ، وأشـــجار مزهرة ، وسماء شديدة الزرقة ، ونور يتلألأ (٥) .

كذلك يعبر (يونسكو) عن سعادة شخوصه بأسلوب آخر من أساليب التعبير المسرحى ، وهو الغناء فى **الكراسى** ، وفى **اميديه والعطش والجوع** حتى الحجارة تغنى فى مسرحية **العاب الموت** .

أما (بيكيت) فهو لا يقل عن يونسكو) فى استخدام « التجسيم » لتصوير عالمه اللا معقول ، الذى يأوى شخوصة البائسة التى تبحث عن قيمة ايجابية فى هذا العالم ، فينتظرون (غودو) الغائب . وكما اسلفنا يرمز (بيكيت) فى هذه المسرحية الى شقاء الانسان عن طريق تجسيد مادى كمرض المثانة عند أحد الشخوص ، وضيق الحذاء بالنسبة لشخص آخر ، كما أن العبودية مجسمة

4 — Id., Le Piéton de l'air, Théâtre III' Gallimard, 1963. 1954.

5 — Id., *La Soif et la faim, Théâtre IV,* Gallimard, 1966.

فى السوط الذى يلوح به (بوتسو) للخادم (لاكى) الذى يسحبه بحبل حول عنقه كالحيوان الأعجم (٦) ٠

كذلك فان الألوان الكامدة فى نهاية اللعبة ، وصعوبة الحركة بالنسبة للشخوص طوال المسرحية ترمز الى المعنى العام للمسرحية ٠

ومن ناحية اخـــرى فان التكرار الممل الذى يوحى بالعبث يتجلى فى الحركات التى يؤديها البطل فى فصل بلا كلام رقم واحد ، حيث تهبط عليه من السماء بعض وسائل الراحة والمتعة فى شكل شجرة ودورق وماء ، ما أن يحاول استغلالها حتى تبتعد عنه ، فيحاول فى غمرة يأسه أن يشنق نفســه فلا يستطيع أيضا ، وهنا يكف عن أية محاولة ٠

أما فصل بلا كلام رقم اثنين ، فيشير الى أن نهاية مطاف الانســـان أيا كان هى الموت ، ويلخص (بيكيت) حياة الانسان فى صورة مادية تتمثل فى المهماز الذى يشك الانسان الأول داخل الخرج ، فيخرج ويؤدى نشاطاته اليومية فى حماسة وبايقاع سريع ، ثم يعود الى خرجه ، ثم يخرج المهماز ويشك الآخر فيخرج من خرجه ، ويؤدى نشطات يومه ، ولكن بايقاع بطىء ، ثم يعود الى خرجه ، واذا كان الخرج يمثل تابوت الموتى أو القبر فهو يشير أيضا الى بطن الأم أو البيت الذى يأوى اليه الانسان ٠

أما فى الشريط الأخير ، فيصور (بيكيت) ضعف الذاكرة عند (كرا ب) بمحاولاته المتكررة اللجوء الى المسجل الصوتى الذى يردد عليه ذكريات ثلاثين عاما مضت ، كذلك ، تعبيرا عن أنه لم يعد هناك ما يقال ، جعل (بيكيت) بطله يتجمد فى جلسته ، وينظر أمامه الى لا شىء ، فى حين يســتمر الشريط فى

---

6 — PRONKO C., *Samuel Beckett*, dans *Théâire d'avat-garde*, Dénoël, 1963.

الدوران دون أن يقول شيئا (٧) ·

ولكى يصور لنا (بيكيت) فناء الانســـان البطىء وترديه فى الهاويه السحيقة ، يطالعنا فى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، بسيدة تغطيها الرمال حتى منتصفها فى الفصل الأول ، ثم حتى رقبتها فى الفصـــل الثانى · ان الانسان ليس سوى لسان وفم يتكلم ، وهذا فعلا ما يجسمه بيكيت فى هذه المسرحية ، فالبطلة التى لا يظهر منها الا الرأس لا تملك الا الكلام ·

ان هذا التجسيم أو هذا التصوير المادى للمعانى المجردة ، يضع المسرح فى اطاره الطبيعى المادى الملموس ، ويركز على الصور المادية الواضحة كما أنه من ناحية أخرى ينأى بالمسرح من التردى فى اللغو الـكلامى أو الثرثرة اللفظية التى تعتبر دخيلة على الفن المسرحى ·

وعلى شاكلة (بيكيت) و (يونسكو) ، لا يتردد (آداموف) أيضا فى استغلال هذه اللغة المسرحية ، فعلى سبيل المثال فى المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، نجد أن القدر الغامض الذى يستبد بالجلاد والضحية فى الوقت ذاته يتجسد فى الأصوات التى تصدر من المذياع وفى الصفارات التى تطلقها بعض الأجهزة ، فلا يملكان أمامها الا السمع والطاعة ، وفى المســرحية ذاتها يعبر (آداموف) أيضا عن فكرة الفناء المتدرج ، فيصور لنا البطل الأجدع وهو يفقد كل حين عضوا من أعضاء جسمه ·

أن الفناء مجسم أمام أعيننا بأسلوب بصرى عن طريق فقـــده (الأجدع) لأعضائه الواحد تلو الآخر ، حتى يصبح جســـما بلا أعضاء فوق كرسى متحرك (٨) ·

---

(٧) المرجع السابق ·
(٨) المرجع السابق ·

كذلك يلجأ (آداموف) الى هذا التجسيم فى مسرحيتين آخرين بعنوان **اتجاه المسيرة** ، و **الجميع ضد الجميع** ، حيث تغلب العناصر البصرية الرمزية فى الذهاب والاياب المحموم الذى يستولى على (هنرى) فى المسرحية الأولى ، وفى العرج الذى يصيب اللاجئين وحبسهم الذى يوحى بالذل والوحـدة فى المسرحية الثانية ٠

وبالمثل ايضا فى مسرحية **الغزو** ، تتجسد لنا الفوضى التى تستولى على البطل من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية اخرى فى صورة الحجرة المليئة بالأوراق المبعثرة التى يصعب قراءتها وحل رموزها ٠

اما فى كرة الطاولة ، فان آداموف يجعل من جهاز البليارد والكهربائى الذى يشغف به الناس كافة ، رمزا للفكرة الواحدة المسيطرة التى تستولى على العقـــول ٠

هـذا الجهـاز (البليارد الكهربائى) يمكن أن يرمز الى النظم الجماعية والصفقات الكبرى ، كما يمكن ايضا ان يرمز الى المذاهب السـياسية (٩) ٠

ان (اداموف) يرى ان منصة التمثيل انما هى مجال فضاء يطلب الامتلاء وهو فى ذلك يذهب الى أبعد مما ذهب اليه (بيكيت) ويونسكو) ، فقد جعله ذلك يهمل العناصر المسرحية الأخرى اللازمة ، كالحوار ، فقصر المسرح على العناصر البصرية وحدها ٠

اما (جان جينيه) ، فانه يسـتعمل هذا الأسلوب ايضا ، ولكن بطريقته الخاصة ، فمسرحية **الخادمات** ، تجسد لنا البغض الذى تشعر به الخادمتان

---

9 — ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, Paris, 1973.

ندو سيدتهما ، كما أننا فى الشرفة نشاهد باعيننا الشخوص وهى تتقمص شخوصا أخرى لتحقق أحلامها فى الواقع ، فهذا يؤدى دور المطران ، والثانى دور القاضى ، والثالث دور القائد ، ثم تاتى الملابس التى يرتديها كل شخص لتؤكد العناصر البصرية وتبالغ فيها ٠

وهكذا ، فان منصة التمثيل فى المسرح ، ماهى الا مجال فضاء يطلب الامتلاء ، الامتلاء المادى بمعناه الحرفى ، وليس المسرح فن الكلام وانما هو فن العرض ، واذا كان المسرح التقليدى يعبر بالطرق التقليدية (العناصر اللغوية والبلاغة الأسلوبية) فان المسرح الحديث يحاول أن يجسد المعانى ، ويجسم المفاهيم فى ماديات بصرية منظورة ، وجمادات حسية ملموسة ٠

● ● ●

يمكن أن نقول ان المجاز الموجود فى الحلم الذى لم يفسح لكى يفهم ، ليس اصعب على الفهم من الحروف الهيروغليفية بالنسبة لمن يقرءونها (...) ، (ان رموز الحلم) لها فى الغالب عدة دلالات، واحيانا كثير من الدلالات ، فكما يحدث فى الكتابه الصينية ، السياق وحده هو الذى يحدد المعنى ، وهذا هو السبب الذى يجعل الحلم يحتمل تاويلات كثيرة .

(سيجموند فرويد ، تفسير الأحلام)

الفصل السابع

الاحـــــلام

هل يمكن ان نتحدث عن الاحلام دون أن نتحدث عن علم النفس ، ودون ان نشير الى اعمال (فرويد) التى كانت قبيل بداية القـرن العشرين تمثـل ذروة الدراسات التى تناولت موضوع العلاقة بين الانسان واللغة ؟ لقد فتح (فرويد) بابحاثه آفاقا جديدة فى مجال وظيفة اللغة ، وقلب رأسا على عقب المفـاهيم الديـكارتيـة التى كا نيعتمـد عليهـا علم اللغـة الحـديث فلقد ساعـدنا (فرويد) فى ادراك اهميـة الحـلم ، بوصفـه لغـة خاصـة وذلك فى مجال الأدب والمسرح والفنون الأخرى .

كان (فرويد) اول من اشار الى الرموز المكثفة التى تتضمنها الأحلام ، وقد اعتبر نظام الحلم مثل الكتابة الهيروغليفية المختزلة .

ومن ناحية اخرى فالحلم فى نظر(فرويد) لا يقتصر على « لغة » حقيقية اى نظام رموز ، او نظام تركيبى له قواعده المحدودة ، ومنطقة الخاص به .

ان لغة الحلم التى درسها (فرويد) ليست مطـابقة للغـة التى يدرسها علم اللغة الحديث ، ولكنها تصاغ فى هـذه اللغة . ان النظام الدلالى الذى درسه (فرويد) يتمتع بعالمية تتجاوز اللغات الوطنية القـائمة ، لأن الأمـر يتعلق بوظيفة لغـة تخص جميـع اللغـات .

ان دراسات فرويد تقدم لنا اليوم رؤيا جديدة للغة ، حاول علم

النفس بلورتها وتحديدها فى البحوث التى انجزها فى السنوات الأخيرة(١) .

ان الحلم اكثر من نظام رموز ، فبعض علماء الاجتماع يرون ان الأحلام بالنسبة للانسان البدائى ، كما هى بالنسبة للطفل ، مرحلة من حلم اليقظة ، أما بالنسبة للشعراء والمتصوفة فليس من المستبعد ان تكون كل يقظة حلما ، وهذا (شكسبير) يرى « أننا معمولون من نفس مادة أحلامنا » . وهذا الشاعر النمسوى Walter Von Der Vogelweide يتساءل قائلا :

« تراانى حلمت بحياتى ، أم كانت هى حلما » ؟

والحقيقة انه سيان أن تكون الأحلام جزءا من اليقظة أو أن تكون اليقظة حلما ، فلا فرق بين العالمين ، المهم فى الأحلام أو فى الكوابيس هو الانطباع الذى تتركه . أما الصورة فهى شىء ثانوى ، وهى ليست سوى نتيجة ، ويرى السرياليون أن الأحلام والكوابيس خيالات علمية ، ابداعات أدبية . وهذا الشاعر الأسبانى (كونغورا) يعبر عن هذه الحقيقة فى الأبيات التالية :

الحلم مؤلف مسرحى قائم فى مسرحه الحافل بالصور الجميلة والأشباح (٢) .

وقد اكد الكاتب الانجليزى جوزيف اديسون JOSEPH ADDISON فى مطلع القرن الثامن عشر هذه الحقيقة التى تقول بأن الحلم عرض مسرحى . كما ان الأرجنتينى (BORGES جورج بورج) وصل الى حقيقة مؤداها ان الأحلام تمثل اقدم نشاط جمالى فى الوجود . اذن فالحلم نشاط فنى ، ومسرحى بالذات ، كما اكد ذلك كتاب المسرح الحديث وعلى رأسهم يونسكو ، الذى جعل من احلامه المادة الأولية لعدد من مسرحياته .

1 — KRISTEVA J., *Le Langage cet inconnu*, Ed. du Seuil, 1981.
2 — BORGES L., *Conférences*, Gallimard, 1985.

كذلك فقد لاحظ (آديسون) اننا فى الأحلام نكون فى الوقت ذاته المسرح والمشاهدين والممثلين والموضوع والكلام الذى يقال ، وبذلك فليس الحلم لغة وحسب ، انما هو عملية ابداع فنى ، وأكثر من ذلك فالحلم عمل مسرحى ومن النوع الشامل •

ان المسخ والتحلل والتجسيم التى تعرضنا لها فى الفصول السابقة ، تؤكد على المسرحانية فى التمثيل ، كما انها وسائل تعبير خاصة يصبح المسرح بفضلها :

نوعا من الخلق الفنى الشامل ، ليس على الانسان الا ان يأخذ فيه مكانه بين الأحداث (٣) •

وبذلك تكون لغة المسرح ، على النقيض من لغة التحليل النفسى السائد فى المسرح التقليدى ، هى اللغة التى تسخر كل هذه الامكانيات المادية ، والشاعرية على جميع مستويات الشعور أو الوعى (٤) •

ومن الجدير بالذكر أن الأعمال المسرحية التى تعتمد على قضية التحول بأنواعه المختلفة (التحلل والمسخ والتجسيم) تأتى دائما غارقة فى جو من الشاعرية اللا واقعية التى تهز المشاهد وتحرك مشاعره ، ومثل هذا المسرح لا يعترف بحدود أو حواجز بين الحقيقة والخيال •

ولعل السرياليين يذهبون الى أبعد من ذلك ، فهم يرون أن أحلامنا ما هى الا مستودعات لمشكلاتنا وهمومنا الجوهرية التى تصادفنا فى حياتنا اليومية ، وهذا (يونسكو) يؤكد أن « حقيقتنا تكمن فى احلامنا » • ولكن كتاب المسرح يستخدمون حالة الحلم فى أعمالهم من أجل الشكل والمضمون فى الوقت ذاته ،

3 — ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

(٤) المرجع السابق •

وهذا ما يؤكد احدى الصفات البارزة فى المسرح الحديث ، الا وهى اللا منطقية الظاهرية او السطحية ·

ومن ناحية أخـرى يتفق استخدام الحلم فى هذا المســرح مع ما يسميه السرياليون بالكتابة التلقائية (٥) ، التى تحكمها قوانين داخلية تعتمد على معايير ذاتية شخصية (التجريد) · ومن ثم أيضا ما يستخدم فى هذا المسرح باسم الصدمة أو النشاط أو الجمع بين الأضداد ·

ومن المعروف ان (يونسكو) من اكثر كتاب المسرح المعــاصر استغلالا للأحــلام والـكوابيس فى أعمــاله المسرحية ، وهو يؤكد ذلك فى مناسبات عــديدة :

> يستولى على شـعور غامض بأن الحيـــاة كابوس ، والواقع من حولنا يؤكد ذلك : حــروب ، مصــائب ، كوارث ، بغض وكراهية واضطهاد واستبعــاد وموت يتربص بنا ، ونحن نتكلم ولا يفهم بعضنا بعضا ، ونحن فى صراع دائم فى عالم ثائر محموم (٦) ·

وقد لا نبالغ اذا قلنا ان جميع مسرحيات (يونسكو) توحى بعالم الأحلام والكوابيس فهذه المغنية الصلعاء تؤكد ذلك بالعبارات التى تتبادلها الشخوص خــالية من كل معنى ، وكذلك المقاطع الصــوتية التى يتقاذفونها فى المشــهد الأخير من المسرحية ، اضافة الى المبالغات والتجاوزات التى تخرج عن عالم الواقــع ، ثم ، أولا وأخيرا · البنية الدائرية للمسرحيــة التى تنتهى ببداية جديدة مع سرعة الايقاع الختامى ، وكلاهما يؤذن بنوع من اللانهائية الجهنمية التى هى من صميم عالم الكوابيس ·

---

5 — BEHAR H., *Théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1979.
6 — IONESCO E., *Notes et Contre-Notes*, Gallimard 1966.

وهذه مسرحية الدرس ، تنقلنا الى عالم الأحلام ، بفضل الأساليب الفنية نفسها • اضافة الى التحول أو المسخ الذى يصيب المدرس والطالبة ، فالأول من الرقة والخجل والتردد يتحول الى العنف والتسلط والاستبداد ، والثانية بعد ان طالعتنا بالحيوية والاستقلالية فى الرأى لا تلبث أن تخضع للمدرس خضوعا كاملا ، بحيث تفقد شخصيتها ، ثم تفقد حياتها • كذلك يتجلى عالم الكوابيس فى جو اكلة لحوم البشر أو مصاصى الدماء الذى أصبح يوحى به موقف المدرس ، بالاضافة الى سرطان الأرقام التى أصبحت تتزايد بشكل مخيف • ولا ننسى فى هذا الصدد حالات القتل الأربعين التى ارتكبها المدرس، والتى تؤكد لنا رغم الصليب المعقوف ، أننا تحت تأثير حلم مزعج •

هذا التأثير يزداد شعورنا به أمام مسرحية الكراسى ، بفضل عناصر كثيرة نذكر منها : الحجرة المعزولة ذات الشكل البرجى على مشارف العالم ، والنافذتان اللتان تطلان على الموت أو الفناء ، والأبواب العديدة التى لا تقل عن عشرة ، ولا تستخدم فى شىء ، ولا تؤدى الى أى مكان ، والزوار الوهميون والكراسى التى تتزايد وتتحرك بسرعة فائقة •

من جو الأحلام أيضا ما تصنعه الزوجة العجوز مع زوجها حينما تجلسه على ركبتيها ، وتهدهده كأم مع طفلها ، ثم الآلية التى يتحولان اليها كلما سارت المسرحية قدما حتى نصل الى الدوامة الختامية التى تميز عالم الكوابيس •

هذا العالم نصادفه أيضا فى جاك أو الامتثال ، فهذه الفتاة لها ثلاثة انوف وتسعة أصابع فى يدها الواحدة • كذلك فكل ما يرد على لسانها فى مشهد الاغراء ، وكل ما يقوله لها (جاك) انما هو مما يراه النائم •

وبقية هذه المسرحية المستقبل فى البيض ، تغوص بنا أيضا فى هذا

العالم الغريب الذى يؤكد عليه المؤلف نفسه ، حينما يوصى باستعمال الوجوه المستعارة أو الأقنعــة ، كما يوصى بأن تلتزم الشخــوص فى أدائهــا طريقة القرقوز . هذا بالاضافة الى تكاثر البيض بشكل سرطانى ، والسرعة فى احضاره التى تتجاوز عــالم الواقع ، ثم الرقصــة المهووسة المجنــونة التى تختم بها الشخوص المسرحية (٧) .

وكما هى الحال فى مسرحية جاك ، نجد ضحايا الواجب تعتمــد فى بنيتها على حلم يسير قدما :

فالتحقيق مع (شوبير) فى هــذه المسرحية يتخــذ الأسلوب الفنى الذى يتبعه الطبيب النفسانى فى أحلام اليقظة ، فالمريض يتكلم ، وأسئلة الطبيب لا تهدف الا الى حضه على الاستغراق فى الحلم ومواصلة الكلام (٨) .

والحقيقة ان مسرحية ضحايا الواجب ، هى من المســرح الســريالى ، كما يؤكد ذلك احد شخوص المسرحية ، وهو نيكولا حينما يوافق المخبر على فكرته قائلا : « بقدر ما تنتمى السريالية الى عالم الأحلام » ، وفى المسرحية الكثير مما يؤيد ذلك ، فالمسرحية نفسها تتخذ بنية المقاطع المتجاورة ، التى تميز الأحلام ، ثم يأتى المسخ الذى يصيب الشخوص (مادلين وشوبير والمخبر) والذى عرضناه بشىء من التفصيل فى الفصل الخاص به ، بعد ذلك جولان (شوبير) فى الحجرة كالسابح فى الماء العميق ، كل ذلك يوحى بعالم الحلم .

اما مسرحية المستاجر الجديد ، فيكفى دلالة على جوها الكابوسى تكاثر قطع الأثاث بشكل سرطانى ، وايقاع وصولها السريع ، بحيث تملأ كل فراغ

---

(٧) المرجع السابق .
(٨) المرجع السابق .

فى البيت والسلالم والشوارع ، وتشل حركة المواصلات وتسد مجـرى نهر السين ٠

وكذلك مسرحية أميدية أو كيف التخلص منه ؟ ، التى تعتمد فى بنيتها على حلم ، فهى تتضمن من هذا العالم عناصر كثيرة ، نذكر منها : وجـود جثة ضخمة تنمو بشكل سرطانى وسرعة رهيبة ، بحيث ان القدمين تتجاوزان باب الحجرة أولا (وقد أراد يونسكو تصميم حـذاء يبلغ مقاسه مترا ونصف المتر) ٠ ثم فى الفصل الثانى تمتد الى الحجرة الأخرى مهددة باقتحام باب الشقة ٠ من هذه العناصر أيضا نبات الفطر الذى يغطى الجدران ، وسـاعة الحائط التى تتحرك عقاربها بشكل واضح للعين المجردة ، نضيف الى ذلك كله المشهد الذى يحمل فيه (أميدية) الجثة ، ويطير بها من النافذة ، ويتجـول بها عبر الطرقات فى منتصف الليل ٠

ويتوالى الحلم والكابوس فى مسرحية سفاح بلاكراء ، فهى تبدأ بالأول، وتنتهى بالثانى ، فبـداية المسرحية تعبر عن عـالم فردوسى تحفـه السعادة والطمأنينة ، ويموج بالأنوار ، وبنشوة الخلود ٠

أما فى الفصل الثالث فيتغير كل شىء الى نقيضه ، فهذا البطل فى صراع مرير عبر صور هى من نسيج الكوابيس الرهيبة ، فهذه حقيبته تصبح ثلاث حقائب متطابقة ٠ وها هو ذا يواجه الرجل المخمور تارة ، ويقاوم العجوز تارة أخرى ، وها هم جنود المرور قد تحولوا الى عمالقة يكادون يسحقونه بأرجلهم ، وهو يحاول ان يصل الى قسم الشرطة ، فيسير ويسير الى ما لا نهاية دون ان يبلغ غايته (٩) ٠

أما السائر فى الهواء ، فان (يونسكو) نفسه يحـدد جـو الأحلام من

---

(٩) المرجع السابق ٠

خلال الارشادات التى ترد فى ثنايا النص ، فهو يؤكد على ضرورة أن يكون المنظر الطبيعى الموصوف فى البداية موحيا « بجو الحلم » ، كما اننا نقرأ أكثر من مرة ان الشخوص : « تتحول كما يحدث فى الأحــلام » ، كما اننا نشاهد « رؤية غريبة بواسطة اللعب بالأضواء » ، من مثل القاضى او الرجل ذى الشرب الأبيض بحجمهما الضخم الذى يؤكد العالم الذى ينتميان اليه ، وهو عــالم الأحــــلام ٠

ومن الواضح ان مسرحيتى الذرانيت والعاب الموت ، تعتمدان على بنية الحلم وعناصره ، أو بمعنى أصــح الــكابوس الذى يطبع جميع مسرحيـــات يونســكو ٠

اذا انتقلنا الى كاتب آخــر من كتاب المسرح المعــاصر هو (آداموف) وجدنا انه يستغل ايضا طبيعة الأحلام فى مسرحياته الأولى غير السياسية ، ففى مسرحية المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، نرى البطل الأجدع يقاوم شرطيين معتدلى المزاج ، كما أن جو العنف والارهاب الذى يطبع المسرحية يوحى بالكابوس ٠

وبالمثل فى مسرحية التقليد الساخر يتحــول مدير الصحيفة الى مدير ملهى ، ثم يعود الى طبيعته الأولى مرة اخرى ، كما ان احداث المسرحية التى تخلو من المعنى تتوالى دون أى رابطة منطقية ٠

أما مسرحية الأستاذ تاران ، فهى مجرد صورة صادقة مفصلة لأحــد احلام الكاتب وذلك باعترافه ٠

كما عاد (آداموف) الى عالم الأحلام بمسرحيتين أخريين هما فى حقيقة الأمر حلمان بما يعرضانه من مضمون نفسانى ، المسرحيتان هما : كما كنا ،

واللقطات ، تلك المسرحية التى :

> تعتبر مسرحية هـامة على المستوى الفنى ، لأنها تعرض أمامنا جو الحلم فى حركة المشاهد ، وتكرار شخوص الأم والخطيبة(١٠)٠

ويسخر (جان جينيه) عالم الأحلام بطريقته الخاصة ، فتصبح اللغة نوعا من السحر أو الرقية أو التعزيم بدلا من أن تكون مجرد وسيلة اتصال ، فهو يشير الى ذلك فى التوجيهات التى تأتى مثلا فى ثنايا نص مسرحية الرقابة العليا حيث يصرح الكاتب بأنه لا ينوى تقديم أحداث واقعية ، ولكن شيئا من عالم الأحـــلام :

> المسرحية كلها كأنها تجـرى فى الحلم (٠٠٠) وعلى الممثلين أن يحـاولوا أن تكون حـركاتهم ثقيلة أو ذات ايقـاع سـريع غير مفهـوم (١١) ٠

وكما سبق أن قدمنا فمسرحية الشرفة ما هى الا تجسيد لحلم أو سلسلة من الأحلام كانت تداعب الشخوص ٠

وعلى شاكلة زملائه من كتاب المسرح المعاصر ، يستعمل (جان تارديو) لغة الأحلام ، فبعض مسرحياته القصيرة تتميز بسمات الحلم أو الكابوس ٠

فهذه مسرحية القفل تعرض لنا رجلا يحقق حلما من أحلامه ، وهو أن يرى حبيبته من خلال فتحة القفل ، وهى تخلع ثيابها ، ولكنه يفاجأ بأن الفتاة

---

10 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1977.

11 — GENET J., *Haute surveillance*. Gallimard, 1949.

لا تنزع ثيابها وحسب ، ولكنها تنزع بشرتها ، وتخلع عينيها ووجنتيها واجزاء أخرى من جسدها ، ثم تبدو وكأنها شبح الموت ٠

وفى مسرحية البايونولا يعرض لنا (تارديو) بايونولا خيالية باستطاعتها أن تنشد وتقتل صاحبها بطلقة من المسدس ٠

أما مسرحية شباك التذاكر ، فنشاهد فيها راكبا يحاول أن يستعلم عن مواعيد القطارات ، وبدل أن يخبره الموظف بما يريد ، يدخل معه فى تحقيق طويل ، يشمل حياته بأسرها ، وفى النهاية يستطلع الموظف حظ المسافر ، ويخبره بأنه سيموت بعد دقائق (١٢) ٠

وهكذا يطبع جو الأحلام وبالذات الكرابيس كل هذه النوعية من الاسكتشات ٠

أما (صمويل بيكيت) ، فيطول الحديث اذا أردنا أن نفصل القول فى عالم الأحلام الذى يفتحه أمامنا ، فمن الواضح أن جميع مسرحياته تجول بنا فى هذا العالم ، بدءا بمسرحية فى انتظار غودو ، حيث (بوتسو) و (لاكى) والطفل يبدو كأنهم قادمون من عالم آخر ، عالم الرؤية الحقيقية ٠ أما فيما يتعلق بالشخوص الأخرى من أمثال (هام) و (كلاف) و (نيل) و (ناغ) فى نهاية اللعبة و (وينى) فى يالهـا من أيام سعيدة و (كراب) فى الشريط الأخير و (هنرى) فى الرماد ، وغيرهم ، هل يمكن أن يكون عـالم الواقع ؟ انه بين جـدرانه الزنزانية ويطبق عليهم ، هل يمـكن أن يكون عالم الواقع ؟ انه ولا ريب عالم الكوابيس المزعجـة الذى يؤكده شواهد أخـرى أبرزها العجز والقعود الذى يشل حركاتهم ، ثم البنية الدائرية التى تدور فيها المسرحيـات وتوحى بالتكرار الرتيب الذى يخلو من كل معنى أيجابى ، ويلقى بنا فى دوامة الكوابيس الليلية الخانقة ٠

---

12 — ESSLIN M., op. cit.

لقد قالها (يونسكو) : « ان حقيقتنا فى احلامنا » صرخة مدوية أطلقها قبل ربع قرن احد اعمدة هـذا المسرح المعاصر ، وها هم جميـع كتاب هـذا المسرح يسخرون عالم الأحلام أسلوبا من أساليب تعبيرهم ، ولغة من لغات المسـرح ·

وهم لا يهتمون بهذا العالم من حيث المضمون وحسب ، وانما من حيث الشكل ايضا ، فنراهم يعرضون الأحداث متجاورة فى لوحات متتالية ، حيث يقع ما لم يكن فى الحسبان او بأسلوب المصادفة ، كما انهم لا يهتمون بمنطق يربط بين مختلف العناصر ، وانما يتركونها نهبا للغموض والالتباس ·

● ● ●

الفصل الثامن

البنيــة الدائرية

ان ماجافاة المنطق الظاهرية ا واللا منطق السطحى ، والحلم والتكرار الرتيب الممل الذى يصل الى درجة الجمود ، كل ذلك يفسر لنا طغيان البنية الدائرية على الأعمال المسرحية المعاصرة .

فى انتظار غودو ، ونهاية اللعبة ، وغيرهما من مسرحيــات (بيكيت) تعتمد كلها تقريبا على هذه الدائرية ، وكذلك اعمال (يونســكو) مثل : المغنية الصلعاء ، والدرس ، حيث النهاية تمثل بداية جديدة .

ولكن البنيــة الدائرية ليست مجــرد اطار او هيــكل خــارجى ، بل هى لا تنفصل عن المضمون ، وهى تحمل الكثير من الدلالات التى يمكن ان نوجزها فى ان الحياة البشرية ليست الا يوما واحــدا ، يتكرر الى الأبد ، وبصــورة تجافى الصواب والمنطق .

ان القضية فى جميع هذه الأعمال المسرحية التى يلعب فيها الزمن دورا جوهريا ، هى ابراز هذا الزمن ، وتجسيد هذا الانتظار او هذه الاستمرارية وتصويرها فى شكل مادى ملموس ، وفى بعض الأحيان تكون قضية الكاتب هى ان يجعل المشاهد يعيش هذا المعنى .

ان فكرة الدائرية او « الكوكبة » او بمعنى آخر « العود على البدء » تمثل جوهر مسرحية فى انتظار غودو ، وتتجلى هذه الدائرية فى عدة مستويات : مستوى الأيام ، ومستوى الشخوص ، ثم مستوى الأحداث .

فعلى مستوى الأيام ، الفصل الثانى من المسرحية كما نعرف هو تكرار

للفصل الأول ، صحيح انه يقع فى اليوم التالى ، ولكن هذا اليوم التالى ليس يوما جديدا . و (بيكيت) نفسه يؤكد ذلك فى ثنايا النص ، حينما يعلن ان الفصل الثانى يقع فى الساعة نفسها ، وفى المكان نفسه ، كما انه يكرر ما حدث فى اليوم السابق . ان مفهوم الغد وبعد الغد والأمس ليس له معنى .

أما المستوى الدائرى الثانى ، فيتمثل فى الشخوص : أولا الطفل رسول (غودو) الذى حضر أمس (الفصل الأول) يحضر مرة أخرى اليوم (الفصل الثانى) وكذلك الحال بالنسبة لكل من (لاكى) و (بوتسو) يعودان مرة ثانية فى الفصل الثانى ، مما يؤكد التكرارية المطلقة او المكوكية .

وأما المستوى الدائرى الثالث ، فهو كما اسلفنا ، يتعلق بالأحداث والحوار (هذا اذا جاز أن نطلق عليها احداثا) ، فاليومان او الفصلان المتشابهان يتخللهما أحداث متشابهة أو متطابقة ، اهمها الانتظار ، انتظار (غودو) ، وأقوال متشابهة ومتطابقة ، اهمها : ماذا نفعل هنا/ ننتظر (غودو)/ هيا بنا/ ، فعلى الرغم من تكرار العزم على الرحيل ، فان (فلاديمير) و (استراغون) لا يبرحان عاكفين ينتظران .

بالرغم من الحض المستمر على الإنصراف : « هيا بنا » فانهما لايتحركان ، فى هذه البنائية المزدوجة (كل شىء يقع مرتين) ، يتجلى الشاهد على دائرية الزمن المطلقة ، فلا شىء ينتهى على الاطلاق ، وكل شىء يبدأ من جديد(١) .

اما فيما يتعلق بدائرية الحوارات ، فيمكن ان نقول ان العبارات التى يقولها كل من الصعلوكين (استراغون وفلاديمير) تمثل اصداء لعبارات الآخر ، بحيث يمكن ان نشبههما فى استعمال اللغة بلاعبى كرة الطاولة

1 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, éd. de Minuit, 1966.

او التنس فى استخدام الكرة ، حيث كل منهما يلقيها للآخر ويتلقاها منه ٠

واذا انتقلنا لمسرحية اخرى هى نهاية اللعبة ، وجدنا أن نهايتها شبيهة ببدايتها ، ففى الحالتين نجد (هام) فوق الكرسى المتحرك فى منتصف الحجرة ، ووجهه مغطى بالمنديل الملوث بالدم ، انه يكرر « الشعيرة » ذاتها :

يخــــرج المنــديل (٠٠٠) يفض المنـــديل (٠٠٠) ينتهى من فضه (٠٠٠) يبسط ذراعيه بالمنديل المفرود أمامه ، بعـد لحظة يقرب المنديل من وجهه ، يغطى وجهه بالمنديل ، ذراعاه تتدليان على مسندى الكرسى ، ثم يمسك عن الحركة (٢)

الأمل الذى يتعلل به (فلاديمير) و (استراغون) لم يعد له وجـود هنا ، ولم يعد للانتظار معنى « النهاية ماثلة منذ البداية ، ومع ذلك نستمر » ٠ على حد تعبير (هام) ٠

الأحداث الظاهرة فى نهاية اللعبة اقل من مثيلتها فى مسرحية فى انتظار غودو ٠ مرة اخرى ، لا شىء يقع ، وفى نهاية المسرحية اشارة واضحة الى التكرار ، الى البنية الدائرية ، الى المكوكية التى ستظل تدور بنا حتى نصاب بالدمار (٣) ٠

ان ما يغلب على جو هذه المسرحية ، انما هـو الرتابة ، رتابة التكرار الممل الذى لا يأتى بجديد ولا يقدم معنى ، بل ان الزمن متوقف ، وكذلك درجة الحـرارة لا تتغير ، غـدا ، واليوم ، وأمس ، كل يوم ، أى يوم ، جـرعة من البؤس ، تتكرر ، أحداث وحركات وعبارات تتكرر ، وتكرارها يؤكد ويحـدد الدائرة التى ينحصر فيها الشخوص ولا يتجاوزونها ، « الهلاك لمن خرج منها ،

2 — BECKETT S., *Fin de partie. Théâtre I*, Minuit, 1971.
3 — PRONKO C., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

والهلاك أيضا لمن بقى فيها ، ولكن بعد قليل » .

ثم يأتى التمثيل الصامت الذى يعتمد عليه الفصلان الصامتان رقم واحد ورقم اثنين ، ليؤكد لنا مرة اخرى هذه الدائرية أو المكوكية ، كذلك فى كل الذين يسقطون ، تقوم السيدة (رونى) « بنزهتها » كل يوم من المنزل الى المحطة والعكس لمصاحبة زوجها ، وهذا (كراب) فى الشريط الأخير لا يكف ولا يمل من الاستماع الى صوته المسجل منذ ثلاثين عاما .

ان مأساة (كراب) وجميع شخوص (بيكيت) بل وسائر البشر ، لا تكمن فى أننا مع الزمن ، نتغير ونصبح شخوصا أخرى ، وانما المأساة تكن فى اننا نظل دائما وأبدا « انفسنا » كل ما هناك أن عيوبنا تكبر معنا ورذائلنا تتفاقم (٤) .

وهذا (هنرى) فى الرماد كزميله (كراب) لا يمل من رواية الحكايات، نفس الحكايات ، وهذه (وينى) فى يالها من ايام سعيدة لا تقف ولا تتعب من تكرار الحركات والايماءات نفسها ، بل والعبارات أيضا ، حتى اذا توقفت ، فان رنين المنبه لا يخلى بينها وبين الراحة فيحثها على الاستئناف والاستمرار الى النهاية ، أو بمعنى أصح الى مالا نهاية .

ولعل أوضح مثال فى مسرح (بيكيت) ، والمسرح المعاصر بعامة على هذه الدائرية ، يتمثل فى مسرحية ملهاة ، حيث يتكرر النص الى مالا نهاية ، وتتكرر الحكايات أبدا ، وبالمثل فى الذهاب والاياب ، حيث يتكرر الأداء نفسه .

---

4 — JANVIER L., op. cit.

واذا كان الزمن الدائرى عند (بيكيت) يرمز الى رتابة الحياة،ويشير الى عالم مهجور ، وبالتالى عالم خال خاو ، فان الزمن الدائرى عند (يونسكو) يعنى عالما بلا هوية ، ولا معنى ، ويلجأ (يونسكو) الى هذا الأسلوب للاشارة الى تكرار المواقف ذاتها فى عالم يحكمه العبث ٠

فآل مارتان فى **المغنية الصلعاء** ، يحلون محل آل (سميث) ، والطالبة رقم أربعين تضغط على جرس الأستاذ فى نهاية مسرحية **الدرس** ٠

ان الزمن يتجمد عند (يونسكو) ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، نورد منها **ضحايا الواجب ، والمستقبل فى البيض ، والخراتيت ، والعطاش والجوع** (٥)٠

لقد أصبح واضحا أن كاتب المسرح المعاصر يستخدم هذه الوسيلة الفنية للاشارة الى التكرار الممل الذى يخلو من كل معنى والذى يتمثل فى الحياة اليومية ، فهى نظر طريق مسدود ، وبذلك يوفق الكاتب بين المضمون ، وبين الشكل ، وهنا يكمن الفارق الكبير بين هؤلاء الكتاب وسابقيهم ٠

ان ما يميز كتاب المسرح المعاصر مثل (بيكيت) و (يونسكو) عن سابقيهم مثل (كامو) و (سارتر) ، هو أن سارتر وكامو يناقشان فى مسرحياتهما قضايا العبث واللامعقول مع المحافظة على الشكل التقليدى للمسرحية ٠ فى حين أن كتاب المسرح الجديد يعطوننا الاحساس المادى بهذا العبث (٦) ٠

● ● ●

---

5 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire,* Bordas, 1971.

6 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision,* Gallimard, 1974.

الفصل التاسع

الصمت

لعل من الأمور ذات المغزى أن نختم هذا البحث بفصل حول الصمت لغة من لغات المسرح الحديث ، وذلك بعد أن بدأناه بفصل حول رفض الكلام والاعتراض على اللغة البشرية ، كذلك من الطبيعى أن يأتى هذا الفصل الأخير أقل الفصول جميعا من حيث الحجم ٠

فاللغة حياة الانسان تواجه عقبتين ، البلاغة التى سبق أن رفضناها والصمت الذى يعتبر رفضا آخر أكثر صراحة وجذرية ، ان اللغة تتردد بين اللفظ الكاذب ، وبين الصمت الكاسح ٠

> فبعد طبول البلاغة أقبل عصر الصمت (٠٠٠) وبفضل شعراء الصمت ، ها هى الكتابة قد تعرت من قيمها ومن دروسها الأخلاقية ومن فلسفاتها ومن المشاعر ومن الأعراف ، وكذلك من جاذبيتها ومن صورها التى كانت قد ازينت بها دون وجه حق (١) ٠

ها هى الكلمة على يدى (بيكيت) و (يونسكو) بنوع خاص ، تتقلص وتنمحى ، بمجرد خروجها الى النور ٠

ويهمنا فى هذا الصدد أن ننبه الى جانب آخر من جوانب الحوار اللغوى ، الا وهو الصمت ، الصمت الحقيقى الذى ينبغى أن نفرق بينه وبين الوقفات والاستراحات ، الصمت الذى يشل الشخوص ، ويجعلنا فيه انعدام

1 — BOISDEFERE P., *Samuel Beckett ou la parlerie de la mort* dans *Les érivains de la nuit*, Plon, 1973.

الكلام وغياب الحركة نحس بالوقت ونشعر بثقل الزمن ٠

ان الصمت ، كما هى الحال فى الحياة اليومية ، له معنى ، فالتوقف المفاجىء الذى يصيب الحوار فى الحديث العادى قد يدل على حيرة المتكلم أو الانفعال أو الانتظار القلق أو عدم الاستلطاف، أو فى أغلب الأوقات ضيق الخيال أو عدم حضور البديهة ، فلا يكون هناك ما يمكن أن يقال ، ويصبت المحادثة نوع من الـ طل ، حتى يتمكن احد الأطراف من أن يدفع بعجلتها مرة أخرى ، ولقد جسد كتاب المسرح المعاصر هذا النوع من الخلل الذى يصيب اللغة وسخروه فى احداث تاثيرات قوية (٠٠٠) فاصبح الصمت فى العمل المسرحى يرمز الى دلالات كبيرة اكثر مما يرمز اليه الصمت فى المحادثة العادية ، فهو يشير الى أن المتحدثين لا يفهم كل منهما الآخر ، كما يعبر عن انفعال المتحدث او عجزه عن مواصلة الحديث (٢) ٠

لم تعد اللغة وسيلة اتصال او تفاهم ، لأن وسيلة الاتصال والتفاهم لم تعد تنهض بهذه الوظيفة ، ولقد ابرز (يونسكو) هذه الحقيقة فى مسرحياته القصيرة والمسرحيات التى كتبها فى مطلع حياته الفنية : تخريف ثنائى ومشهد رباعى ، والمغنية الصلعاء ، والدرس ٠

ان الشخوص فى هذه المسرحيات بعد ان استنفذت امكانيات الكلام . كفت عن الكلام البشرى وصارت تصيح كالطيور ، وتزمجر كالحيوانات ، قبل أن تلزم الصمت التام ٠

أن كلمة النهاية عند (يونسكو) هى بالضبط الصمت ، الصمت

---

2 — LARTHOMAS P., *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.

الذى يستطيع الأبكم وحده ان يعبر عنه . ونهاية مسرحية الكراسى كتشف لنا فى وضوح تام ارادة الكاتب التى تستهدف تدمير اللغة كاملا ، فماذا بعد فناء الجنس البشرى المتمثل فى العجوزين ، الا أن يطبق الصمت ، صمت العالم ، على فناء البشرية (٣) .

وماذا عن شخوص (بيكيت) فى قضية الصمت ؟ ان هذه الشخوص التى تمثل حثالة الانسان أو نهاية الجنس البشرى ، حبيسة زنزاناتها التى تنتظر فيها نهايتها ، لا يشغلها الا شىء واحد : أن تتحدث الى نفسها وعن نفسها . ونستطيع أن نتصور ما يمكن أن تقوله مثل هذه الشخوص ، وبأية طريقة تقول : لغة متقطعة مبتورة ، يسودها الشح وتتخللها لحظات الصمت ، « آخر فرصة تمنح لصوت الانسان عشية الحكم عليه بالصمت الأبدى » .

لقد تخصص (بيكيت) فى اغتنام الصمت للتعبير عن حالات النفس البشرية وعجزها فى العثور على شىء يمكن أن تقوله .

ينبغى أن نتأمل حالات الصمت التى تستولى على (فلاديمير) و (استراغون) التى ينتظر فيها الانسان أن تدفع الكلمة الى الاستمرار فى الكلام . حيث الشخوص يماضون على الحديث ، ولكن الصمت يطبق عليهم ويغلبهم ويقطع حبل الحديث الذى لم يكد يبدأ . فى احصاء قمت به ، وجدت أن (بيكيت) يشير بالصمت مائة وست مرات فى ثنايا هذه المسرحية ، هذا بالاضافة الى الحالات التى يشير فيها بالتوقف والانتظار « لحظة » ، وكلها تعنى عدم الكلام .

3 — VANNIER J., *Langage de l'avant-garde,* dans *Théâtre populaire; No. 18, 1er mai 1956.*

فماذا يفيد الحديث ما دامت الكلمة قد أصبحت عقيمة ؟ ومن ثم قلت أهمية المضمون شيئا فشيئا ، بحيث أصبح ما يمكن أن يعطي ثقلا أو وجودا مسرحيا لهذه الكلمات ، هي البنية التي تنظمها ، وتجعل لها شكل معينا ، وهكذا أصبح شكل الكلمة المحض هو الشيء الوحيد الذي يحفظها من الزوال ويحول بينها وبين العدم ، ومن ثم كان لجوء (بيكيت) الى كتابة المسرح الصامت أو الذي ينتهي بالصمت ، فهذا فصل بلا كلام رقم واحد ، وفصل بلا كلام رقم اثنين ، سلسلة من الحركات تتم في صمت ، وهذا الشريط الأخير حيث يدير (كراب) الشريط حتى ينتهي ، ثم يتركه يدور في صمت .

وكذلك قل يا جو ، تبدأ بمجموعة من الحركات الصامتة ، وفي مرحلة معينة يمسك البطل عن الكلام وعن الحركة معا ، فيقوم صوت المرأة بالمهمة الأولى ، وتقوم الكاميرا بالمهمة الثانية ، ولكن البطل لا يريد أن يسمع صوت المرأة ، صوت ذكرياته ، يريد أن يقتل الصوت .

وبالمثل في مسرحية كاسكاندو ، حيث الرغبة العارمة في الخلود الى الصمت .

هذه الحكاية (...) لو استطعت أن تختمها ... لهدأت بالا .

وهذه (ويني) في يا لها من أيام سعيدة ، صحيح أن الثرثرة تمنحها الراحة ، ولكن هذه الراحة تعجل بفنائها ، فكلما تكلمت ، غاصت في الأرض ، ان الكلام ينتزعها من العدم ، ويرديها فيه في الوقت نفسه ، حتى هي تتكلم لابد لها من لحظات صمت :

ان عملية انتزاع الكلام لا تتم الا بعد فترات طويلة من القهر ، يجمع فيها المتكلم اشتات نفسه ، ويقوى من عزمه ، قبل ان يستأنف سبر أغوار نفسه (٤) .

---

4 – JANVIER L., *Samuel Beckett par lui-même*, coll.. "écrivains de toujours", éd. du Seuil. 1996.

ان اعمال بيكيت المسرحية والروائية سواء بسرها ، تتهاوى من تلقاء نفسها ، والكاتب نفسه لا يعترف بأى رأى يريد أن يرى فى هذه الأعمال شيئا آخر اكثر من عملية قتل للكلمات ، اكثر من تحلل لعملية الاتصال ، وفى هذا تكمن ماساة اللغة التى تحدث عنها (دوميناش) فى كتابه عـودة المـاساة:

ان الكلمات وهى العلامات الوحيدة الثابتة تتبدد بمجـرد النطق بها ، واللغة التى تؤكد اننا لم نمت تماما ما دمنا نتكلم ونسمع ، هذه اللغة تبخرنا فى الوقت نفسه ، وتخنقنا وتقتلنا (٥) ٠

لقد ثبت عقم الكلمة ، وما أن تاكدت هذه الحقيقة لدى الشخوص حتى اعرضوا عن هذه الوسيلة ، واخلدوا الى السكون ، وتحصنوا بالصمت ذلك الصمت الذى اصبح نهاية كل ثرثرة او لغة ٠

ان سيناريو فيلم ـ هو الا صمت مطبق ، وكذلك فصل بلا كلام رقم واحد يمكن أن يتكرر الى مالا نهاية فى سكون تام ، واذا كان (هام) فى نهاية اللعبة يناضل ضد الصمت بالقصص التى يرويها لنفسه ، الا انه يعرف جيـدا ان الصمت هو الذى سيحقق له الراحة التى يتوق اليها ، وفى ذلك يقول الناقد (بواسد يرف) :

لقد مات الانسان ، ولا شيء ولا احد ، حتى اللغة ، يمكن أن تكون ملاذا له او ملجا (٦) ٠

وهذا (هنرى) فى الرمـاد ، يذهب الى شاطىء البحر بحثا عن الهدوء والراحة ، وليملأ فراغ حديث او لحظات صمته بانفاس البحر ٠

ان شخوص (بيكيت) يقبعون فى زواياهم يترصدون فى هدوء ، منهكين

5 — DOMENACH J.M., *Le retour du tragique*, éd. du Seuil, 1967.

6 — BOISDEFERE P., op. cit.

من فرط مطاردة انفسهم وملاحقتهم لها ، يتكتمون أنفاسهم ويطلقونها بحساب، حتى الجو المحيط بهم فهو قليل الهـواء ، ليس من شأنه أن يساعد على رنين الصوت ، أو اشاعة الضوضاء من حولهم ، هذا الصمت المطبق ما هو الا صمت الرؤوس ، وهم بدلا من الكلام الذى لا يفيد يجمعون حواسهم فى خـلوتهم مع أنفسهم ٠

وهكذا لا يستطيع الانسان أن يحقق ذاته ، الا فى الصمت المطلق الذى يستجيب لمتطلبات الروح ٠

كلاف : احب النظام ٠ هذا حلمى ٠ عالم كل ما فيه صامت ساكن ، وكل شيء فى مكانه الأخير تحت آخر حبة من التراب (٧) ٠

● ● ●

7 — BECKETT S., *Fin de partie*, Minuit, 1971.

اذا كانت الكلمة هى ظهر (الوجه الآخر) الانسان ، والانسان ظهر الكلمة ، فيمكننا أن نتصـور ما يحـدث فى العمل الفنى حينما تنهار فيه اللغة ، بحيث تكف فيـه الـكلمة عن تقديم المعنى (...) حينئذ تتوقف اللغة عن أداء دورها بوصفها وسيلة تمثل ، وتتحول الى نوع من الهمهمة ومن الهمهمة الى الصمت .

(أولغا بيرنال ، **اللغة والتخيل فى الفن الروائى عنـد بيكيت**)

الخـــاتمة

ان تشعب موضوع هذا البحث ، يجعل من الصعب الالمـام الكامل بكل جوانبه ، وهذا أحد أوجه النقص فى هذا العمل الذى فضلنا أن نطلق عليــه صفة البحث من أجل ذلك • ثم ازداد الموضوع تشعبا بسبب المعانى الكثيرة التى تشتمل عليها كلمة اللغة التى اتسع مفهومها ، كما يؤكد ذلك الناقد المعاصر (رولان بارت) فى السطور التالية ، التى يحاول فيها أن يحدد معنى المسرح ، ووسائل تعبيره المختلفة :

ما المسرح ؟ انه جهاز ضخم للاتصـــال ، فى وقت الراحــة هــذا الجهــاز يكون قابعا خلف ستار ، ولكن ما أن ترفع عنــه الستار حتى يشرع فى اصدار عدد من الرسائل الموجهة اليك ، وتتفــرد هذه الرسائل بأنها تكون متزامنة ، ولكن ذات ايقاعات مختلفة • فأنت فى مرحــلة من مراحــل العرض المسرحى تتلقى « فى وقت واحد » ست معلومات أو سبع معلومات (صــادرة عن الديكور وعن الملابس والاضاءة ، وعن مكان الممثلين وحركاتهم وايماءاتهم وكلامهم) ولكن بعض هذه المعلومات تكون « ثابتة (هذا ينطبق على الديكور) فى حين أن البعض الآخر » يدور « (الكلمة والحركات) اننا اذن بصدد اصدارات معلوماتية متعددة ، تلك هى المسرحانية « تكثيف فى الرموز » (١)

هذا النص وغيره مما رجعنا اليه فى هذا البحث ، يؤكد لنا مدى اتساع المفهوم الذى تشتمل عليه هنا كلمة « اللغـــة » ، ذلك المفهوم الذى يقــوم على

1 — BARTHES R., *Essais de critiques, Littérature et signification*, éd. du Seuil, Paris, 1964.

نظام دلالى خاص ، أكثر كمالا من غيره من النظم ، ومن ثم كان تحديدنا لموضوع هذا البحث باضافتنا لعبارة « غير الكلامية » للعنوان ، وذلك لكى نستبعد من مجال البحث العناصر الأسلوبية التى لاحصر لها ، ومن ثم تستحق أن تخصص لها بحوث أخرى تحاول فيما تحاول أن تفرق بين الكلام والكتابة ، أو بين ما يقال وما يكتب ، وتحلل عيوب اللغة البشرية ، والسياق ، والايقاع ، فى الحوار ، المناجاة (المونولوج) والتنغيم ، والصور البيانية وغير ذلك من القضايا التى لابد من دراستها اذا أردنا أن نفهم « جهاز الاتصال الضخم » هذا ، وهو المسرح ·

واذا كان استعمال المؤثرات الصوتية الألوان الأضواء والديكور شيئا طبيعيا فى المسرح الواقعى ، فان هذه العناصر لا تظهر فى ذلك المسرح الا لتعكس الحياة ، وتوحى بأكبر قدر من الواقع داخل اطار المسرحية ، ومن خلال حركات الشخوص · لذلك فان استخدام الجمادات فى ذلك المسرح كان بغرض رمزى · أما فى المسرح الحديث فان هذه الوسائل الفنية التى ذكرناها تكاد أن تصبح عرفا ، وذلك من فرط شيوع استعمالها · أى أنها أصبحت لغه أو لغات جديدة ·

لقد أصبح الشىء المادى يقوم مقام الكلمة المنطوقة المسموعة بوصفه أداة اتصال ، فحينما فشلت اللغة تم اكتشاف لغة جديدة لتحل محلها ·

والواقع أن اللغة المسرحية لغة شاملة جامعة ، « كل شىء فى المسرح لغة » هكذا قال (يونسكو) قبل ربع قرن ، واذا كانت العناصر الكلامية وحدها قد اكتسبت على مر السنين بعدا متميزا ومكانة مرموقة أو غير عادية ، فان المسرح الحديث قد قلب الأوضاع رأسا على عقب ، ان أحد الأعمدة الرئيسة التى يقوم عليها هذا المسرح يتمثل فى استغلال العناصر الاخرى المصاحبة للغة البشرية التى لم تعد اكثر من عنصر واحد من بين العناصر الاخرى ·

نضيف الى العجز الفنى والقصور الأدائى للغة المشكلات الاجتماعية والقضايا الدولية التى فجرتها هذه اللغة الانسانية ، فغنى عن البيان أن معظم الصراعات الاجتماعية والعالمية ترتبط ارتباطا وثيقا بما تسببه اللعنة بمفهومها الضيق من سوء فهم أو سوء مفاهمة .

ونشير فى هذا الصدد على سبيل الأمثلة لا الحصر الى ما وقع فى أوروبا فى عصر الاصلاح من حروب أدى اليها مجرد الصياغة اللغوية ، والسبب نفسه كان وراء كثير من الحروب الدينية فى هذه القارة ، أولا تندلع الحروب دائما من منطلق لغوى عن طريق الدعاية مثلا ؟

وهذا (ليفى ستروس) العالم اللغوى الكبير يحذر من اللغة :

اذا كنت أتكلم بتحفظ شديد ، فذلك لاننى أفكر ببطء ولأن اللفظ الملائم أو المثال الجيد لا يسعفنى حينما أريد ، بل قد يلزمنى فى بعض الأحيان ثمانية أيام للعثور على الكلمة المناسبة (٢) .

واذا كان بعض كتاب المسرح المعاصر يسخرون بعض وسائل الاتصال (الاذاعة والسينما والتلفاز) لعرض أعمالهم التى يخضعونها للقوانين الفنية لهذه الوسائل ، واذا كان هذا الجانب لا يدخل فى موضوعنا ، الا أنه يدل على أن المسرح الحديث لا يتردد فى ارتياد الميادين الجديدة سعيا وراء اثراء امكانياته الاتصالية عن طريق وسائل أخرى جديدة تلائم روح العصر ، فلقد شاهدنا فى الآونة الاخيرة أن جانبا كبيرا من الثقافة التى كانت فى الماضى تخرج علينا فى الصحف والكتب قد أصبحت اليوم تبث عن طريق الاذاعة ، وتعرض فى دور السينما ، أو على الشاشة الصغيرة ، كذلك فان الكتب نفسها تتحول من الشكل التقليدى الى طرائف جديدة فى النشر ، فهناك

---

2 — LEVI-STRAUSSE C., *Lire, écrire et en parler*, Laffont, 1985.

دلائل تشير الى أنه خلال العقود القادمة ستوزع الكتب مسـجلة على أشرطة مسموعة مرئية (٣) ٠

ان تقنية التسـجيل فى جعبتها الكثير ، وفيما يتعلق بالفن المسرحى فهناك ما ينبىء بالوصل الى امكانيات تفوق بكثير ما وصل اليـه هذا الفن حتى اليوم ، فمن الممكن مزج الفنون المختلفة والوسائل الفنية المختلفة أكثر مما يحدث الآن ، وبذلك نحصل على أشكال فنية جديدة ٠

كل ذلك من شأنه أن يعيد النظر فى الأشكال المسرحية القـائمة ويغير من طبيعة العلاقات القائمة بين منصة التمثيل وقاعة المسرح من ناحية ، والعلاقة بين الممثل والنص من ناحية أخرى ٠

ولقد شهدنا فى الآونة الأخيرة طرائق جديدة فى التعبير لم تسفر عنها الاشكال القديمة ، من ذلك أسلوب « التلقائية » الذى يعلن الانفصـال عن الأعراف والتقاليد المتوارثة التى لم يعد فيها النظر ٠

ان المعارضة اليوم تعكف على التشكيك فى النص المسرحى نفسـه ، بأشكاله وبنيانه ، وتسعى الى الغاء الشكل الحالى للمسرحية الذى يعـزل الممثل على المنصة ، ويعطيه حق الكلام ، ويحرمه مئات المشاهدين فى القاعة ، فتسعى المعارضة الى جعل العمل المسرحى عملا مشتركا لا فرق فيه بين ممثل ومتفرج ، فالجميع سواسية فى عرض قضـاياهم وهواجسـهم بأنفسـهم وبأصواتهم ، وحركات أجسامهم فعلى الجسم البشرى أن يصـبح لغة فى حد ذاته ، وأن يخلق بنفسه قواعـده الدلالية ، ومن ثم كانت موجـة مسرح الحياة ومسرح الأحداث والتحرر من التواغد ومن الاشكال الادبية المكتوبة ، وخرجت من أركان الدنيا الاربعة موجات جديدة تسعى جميعا على حد تعبير الناقد (جان جا لو) الى ٠

3 — LYOTARD J. F., *Ibid.*

هدف مشترك يتمثل فى التأكيد على التعبير الجسدى ، والبث الصوتى ، والارتجال (٢) .

وبذلك لم يعد هناك مجال للفصل بين المسرح والحيـاة ، فالحقيقة أنه ليس هناك تعارض بين الحياة وبين المسرح الذى فصلنا القول فى لغاته المختلفة ان المسرح لم يعد لحظات ترويح أو تسلية في دوامة الحياة اليومية الطاحنة ، وانما هو أسلوب خاص للحياة ، أسلوب أكثر ثراء وأشد كثافة من الحيـاة اليوميـة .

ان المسرح الحق يدعونى للمشاركة فى بناء انسـان جديد على أسس هى أسسى وبوسائلى الخاصة عن طريق استخدام «مادة» تعرض على على سبيل الاقتراح (٥) .

ان اللغة البشرية « لغة الكلام » فى طريقها الى الزوال أمام ما يتميز به الجسد من حرية التعبير وجودة الأداء ، وبالتالى فان العلائق التى تربط بين عالم الادب وبين عالم المسرح فى طريقها الى الزوال ، وقد تجلى ذلك فى اتجاه عدد كبير من كتاب المسرح الى التخلى عن القواعد القديمة والاساليب التقليدية والعودة الى الأشكال البدائية للعرض المسرحى ، وذلك بتقديم مسرح غير أدبى فى الشكل أو فى الأسلوب : من ذلك ما يطبع مسرح (بيكيت) من مـلامح المسرح الفكاهى فى العصور الوسطى ، وفنون السيرك والملاهى ، وما يشيع فى مسرح (يونسكو) من عناصر فن القراقوز ، وما اشتهر به (جان جينيه) من شعائر وطقوس ، وما يشيع فى مسرح (آداموف) من رقص وأداء صامت ، وكان من نتيجة ذلك ظهور نوع من المسرحيـات التى تمـارس علينا تأثيرا

---

4 — JAQUOT J., *Les Voies de la Création Théâtrale, vol. I*, Paris, C.N.R.S. 1970.

5 — BEHAR H., *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

حسيا ماديا ، وأصبح من العسير أن يخرج المشاهد بعد عرض مسرحي لاحد هؤلاء الكتاب المحدثين دون أن يتسائل عما يهدف اليه الكاتب من وراء مسرحياته ٠

وعلى الرغم من العدمية التي تشيع في مسرحيات مثل نهاية اللعبة أو الشريط الأخير ، فقد حقق كتاب المسرح الحديث انتشارا واسعا وشهرة عالمية ، فقد نجحوا من خلال أعمالهم المسرحية في التعبير عن أفكارهم دون اللجوء الى الأساليب المباشرة الصريحة التي يستعملها المحاضر أو الخطيب(٦) ٠

واذا كان هؤلاء الكتاب قد حملوا على اللغة الكلامية ، فقد ظلوا مؤمنين بأنه ما دامت ليست هناك قوانين تحكم تأليف العمل المسرحي ولا وسائل التعبير المستعملة ولا الاساليب الفنية المسخرة في هذا اعمل الفني ٠

كل ما يرى على منصة التمثيل يمكن أن يشارك في العرض ، **بدءا من الديكور (الشجرة في مسرحية في انتظار غودو ،** والنافذتان في نهاية اللعبة ، الأبواب العديدة في الكراسي ، **الساعة الخالية من العقارب في التقليد الساخر) ، والملابس (القبعات في مسرحية في انتظار غودو ، والملابس المهلهلة في جاك وتغيير الملابس لشخصية اليلي في التقليد الساخر) ٠**

حتى الجمادات التي يستعملها الشخوص (الحقيبة التي يحملها (لاكي) والسوط الذي يحمله (بوتسو) ، والآلة الكاتبة الخاصة بالمناضل ، وأكداس الورق المبعثرة في مسرحية **(الغزو)** ، وحتى حركات وايماءات الممثلين (وبطء الحركة في التقليد الساخر ، **وجميع الذين يسقطون) (٧) ٠**

---

(٥) 6 — PRONKO L , *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

(٦) 7 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1971.

كما أن هناك عناصر بصرية أخرى توفر الجو المناسب ، وتوحي بالشاعرية المطلوبة ، مثل الأضاءة والالوان ، من ذلك :

الألوان الرمادية في نهاية اللعبة ، والأسود والابيض في التقليد الساخر ، والديكور الضوئي في سفاح بلا كراء (٨) .

كذلك فهناك الديكور الصوتي (المؤثرات الصوتية) الذى يلعب دورا هاما في بعض هذه المسرحيات ، من ذلك الصفارات في المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، ونهاية اللعبة ، وفصل بلا كلام رقم واحد ، ورنين المنبه في يا لها من أيام سـعيدة .

ان هذه الوسائل الفنية النوعية لتؤكد على استغلال فن المسرح بالنسبة لفنون الأدب الاخرى كما أنها أصلت الفن المسرحي الذى لم يعد يقتصر على نص مكتوب ولا على الشعر ، ولا على الصور ، ولا على الرقص والتمثيل الصامت ، أو الموسيقى ، وانما أصبح فنا جامعا شاملا .

لقد أراد المسرح أن يكون نظاما دلاليا مركبا ، كل عنصر فيه على قدم المساواة مع غيره من العناصر ، ولا يعتبر حشوا . وهـذا يعنى أن المسرح يعتبر كلا ، دالا ، المرجع فيه اليه وحده .

فهو لا يحيل الى أى حقيقة خارجة عنه ، لذلك فلا نسـتطيع أن نقـول انه تجريدى أو مادى ، فهو شىء يعتمد فى بنيته على مجالات الزمنية الفضائية التى لا نظير لها (٩) .

وهكذا يجد الجمهور نفسه أمام عمل فنى مركب معقد ، من الصـعب


8 — PRONKO L., op. cit.
9 — BEHAR H., op. cit.

أن يحل رموزه التى تتألف من أجناس شتى ، من اشـــارات غير كلامية ، ووسائل متقدمة متطورة ، حيث الجمادات تنبض بالحياة والشخوص الآدمية تتجمد ، حيث السياق يبلغ حده الأدنى ، حيث تتنقل بين أســاليب الدلالة ، حيث لا مجال لأى اتصال معنوى تصورى محض ، حيث الرواسب اللغــوية الباقية نفسها ، تعتمد على عناصر جديدة : شذرات أحلام وكوابيس وذكريات ومسخ وتكاثر سرطانى وايقــاع جهنمى ، ودائرية أو مكوكيــة ، وديكورات بصرية ضوئية صوتية رمزية •

ولكن كل هذه المنجزات لايمكن أن تمر دون أن نخلق بعض المشكلات • فليس من طبيعة الجديد ، وخاصة اذا كان عسير الفهم ، أن ينــال اعجاب الجماهير وبخاصة اذا كانت قد أعتادت على أعراف مستقرة وتقاليد راسخة ويزيد الأمر صعوبة أن الكاتب نفسه لا يحاول أن يساعد الجمهور الذى يحتاج الى أسس للفهم •

فالكاتب المعاصر لا يتحايل لكسب المشاهد لصفه كما كان يفعل غيره من الكتاب ، حتى المجددين منهم (كامو ، سارتر ، منترلان ، أنوى ، جيرودو) مما جعل المشاهد يخرج بعد العرض ، وهو يتساءل عن طبيعة العمل المسرحى وعن معناه وعن هدفه • ومما زاد الطين بلة أن الكاتب لا يتردد فى استشارة الجماهير العريضة واستفزازها ، بل وفى رفضها وعدم الاعتراف بها •

● ● ●

رجاء كتابة المراجع ثم الفهرس

المصـادر والمراجـع

(أ) المســرحيات

— Adamov, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953. Contient : *La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous*.

— Id., *Théâtre II*, Paris, Gallimard 1955. Contient : *Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*.

— Arrabal, *Théâtre V*, 1967 : *Théâtre panique L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*.

— Beckett, *Théâtre I*, éd. de Minuit, 1971 : *En attendant Godot, Fin de partie, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II*.

— Id., *Tous ceux qui tombent*, éd. de Minuit, 1965.

— Id., *Comédie et actes divers*, éd. de Minuit, 1966.

— Id., *Oh les beaux jours*, éd. de Minuit, 1963.

— Id., *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, éd. de Minuit, 1959.

— Ionesco, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954 : *La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou La Soumission, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser*.

— Id., *Théâtre II*, Paris, Galimard, 1958 : *L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le nouveau locataire, L'avenir est dans les œufs, Le Maître, La Jeune fille à marier*.

— Id., *Théâtre III*, Paris Gallimard, 1963 : *Rhinocéros, Le Piéton de l'air Délire à Deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère*.

— Id., *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966 : *Le Roi se meurt, La Soif et la faim, La Lacune, Le Salon de l'automobile, L'Œuf dur, Le Jeune homme à marier, Apprendre à marcher*.

— Genet, *Les Bonnes*, Gallimard, 1946.

— Id., *Haute Surveillance*, Gallimard, 1949.

— Id., *Le Balcon*, Gallimard, 1956.

— Id., *Les Nègres*, Gallimard, 1958.

— Id., *Les Paravents*, Gallimard, 1961.

Tardieu

(ب) المؤلفات النقـــدية

— ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco*, Bordas, 1971.

— ADAM A., *Littérature française, T. II*, Larousse, 1972.

— ADAMOV A., *L'Aveu*, Paris, Sagittaire, 1946.

— ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, éd. G. Budé, 1932.

— ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

— Id., *Lettre sur le langage*, 1931.

— ASLAN O., *Les Paravents de Jean Genet* dans *Les Voies de la création théâtrale, III*, C.N.R.F., 1972.

— BARTHES R., *Eléments de Sémiologie*, éd. Du Seuil, 1963.

— Id., *Essais critiques, Littérature et signification*, éd. du Seuil, Paris, 1964.

— BAT G., *Le masque et l'encensoir*, Paris, Bloud et Gay, 1926.

— BEHAR H., *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

— Id., *Théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1979.

— BENMUSSA S., *Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco*, dans *Cahiers de Renaud-Barrault No 22/23*, Mai 1958.

BOISDEFFRE P., *Samuel Beckett ou la parlerie de la mort*, dans *Les écrivains de la nuit*, Plon, 1973.

— BONNEFOY C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966.

— BORGES G., *Conférences*, Gallimard, Paris, 1985.

— CHMPINY M., *Le Genre dramatique*, éd. Regain, Monte-Carlo 1965.

— CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746.

— Id., *Pincipes généraux de grammaire*, 1775.

— COPEAU J., *Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre temps*. N.R.F., Paris, 1923.

— CRAIG E. G., *Des recherches dans les tragédies de Shakespeare*. dans *De l'art du théâtre*. Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.

— *Dictionnaire des œuvres contemporaines*, S.E.D.E et V. Bompiani, 1968.

— DUROZOI G., *Beckett, Présence littéraire* Bordas, 1972.

— DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., *Le Théâtre contemporain*, Larousse, Paris, 1974.

— ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

— ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1977.

— FRIEDMAN M. J., *Configuration Critique de Samuel Beckett*, Lettres Modernes, Paris, 1964.

— FOUCRE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, A. G. Nizet, Paris, 1970 .

— FUERST W - R., *Tendances actuelles du décor théâtral*, dans *Journal de psychologie*, 1926.

— GOUHIER H., *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris, 1931.

— Id., *L'Essence du théâtre*, Aubier- Montaingne, Paris 1968.

— GUIRAUD P., *La Sémantique*, Paris, P.U.F., "Que sais je ?", 6e édition, 1969.

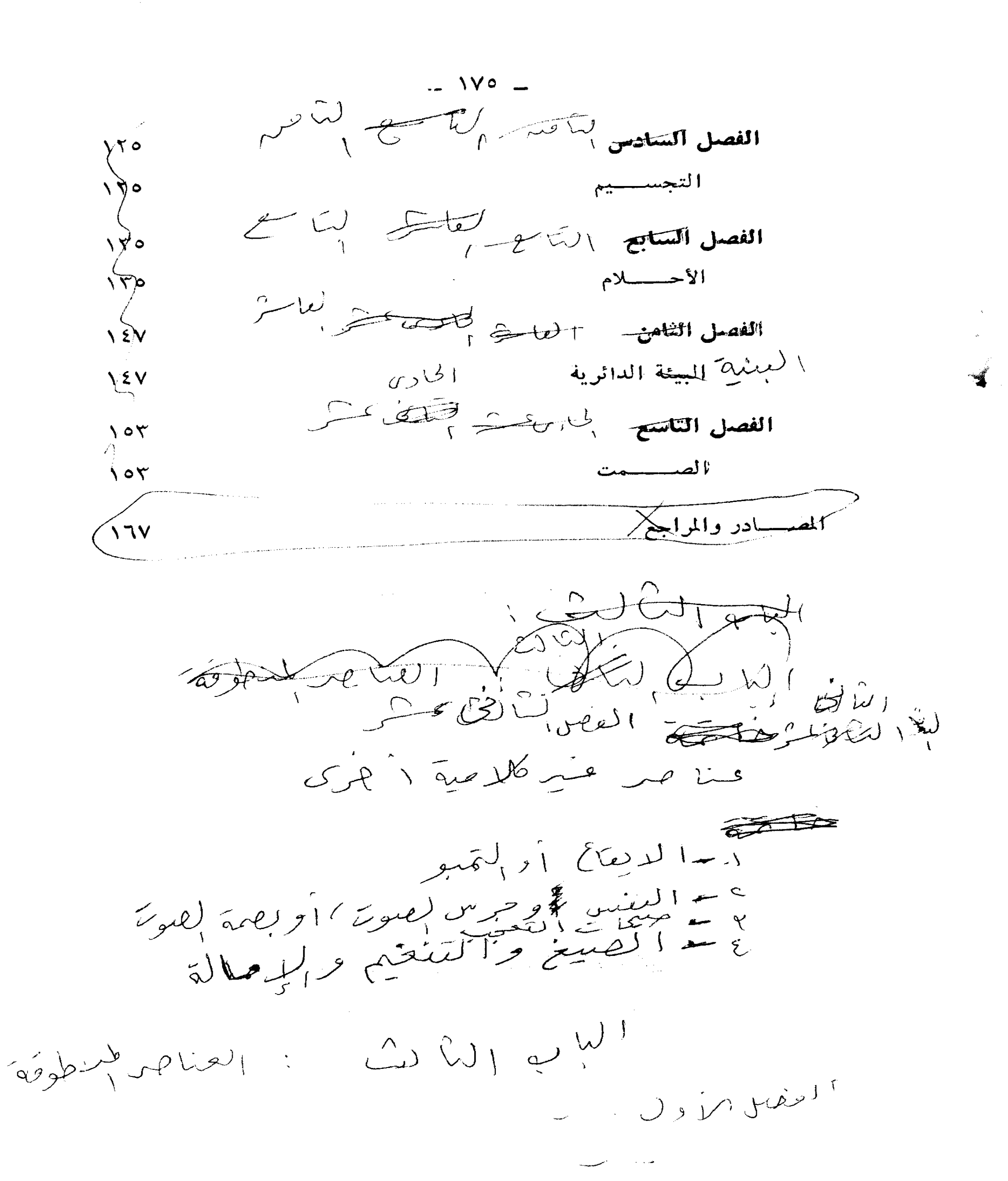
— Id., *Les Fonctions secondaires du langage* in *Le Langage*, sous la direction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pleïade, N.R.F., Gallimard, 1968.

— IBRAHIM H., *Beckettland, L'Enfer ici et maintenant*, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

- JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974.
- JACQUOT J., *Le Théâtre Moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, C.N.R.S., 1967.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique Générale*, Paris, les éditions de Minuit, 1963.
- JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.
- Id., *Samuel Beckett par lui même*, Lettres modernes, Paris, 1964.
- JARRY A., *Tout Ubu*, Paris, M. Saillet, 1962.
- JOUVET L., *Témoignages sur le théâtre*, Flamarion, Paris, 1952.
- KOTT J., *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962.
- KRISTEVA J., *Le langage cet inconnu*, éd. du Seuil, 1981.
- LARTHOMAS P., *Le Langage Dramatique*, Armand Colin, 1972.
- LAUBREAUX R., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, 1973.
- LUPASCO S., *Logiques et Contradition*, Paris, P.U.F., 1947.
- MAGNAN J - M., *Jean Genet*, Seghers, Paris, 1971.
- MAYOUX J - J., *Sous de vastes portiques*, Maurice Nadeau / Papyrus, 1981.
- MELESE P., *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966.
- MICHAUD G., *Ionesco, de la dérision à l'antimonde, Le théâtre moderne* C.N.R.S., Paris, 1967.
- MIGNON P - L., *Le Théâtre contemporain*, Hachette, 1969.
- ONIMUS J., *Samuel Beckett*, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.
- PANDOLFI V., *Histoire du théâtre, t. III*, éd. Marabout-Université, 1964.
- PAULHAN J., *Les Fleurs de Tarbes ou Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1963.

- PERCHE L., *L'Enfer à notre portée,* Le centurion, Paris, 1969.
- PICON G., *Panorama de la nouvelle littérature française,* N.R.F., Paris, 1960.
- PIVOT B., *Ecrire, lire et en parler,* Laffont, 1985.
- PRONKO L., *Théâtre d'Avant-garde,* Dénoël, Paris, 1960.
- RENAUD-BARRAULT, *Théâtre des nations,* S.I.P.E., Paris, 1968.
- SAINT TOBI, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu,* Gallimard, 1973.
- SCHIFRES A., *Entretiens avec Arrabal,* Paris, Belfon, 1969.
- SERREAU G., *Histoire du Nouveau Théâtre,* Gallimard, 1966.
- SURER P., *Le Théâtre Français Contemporain,* Paris, S.E.E.S., 1964.
- VANNIER J., *Lanqage de l'avant-garde,* dans *Théâtre Populaire, No. 18,* 1er mai 1956.
- VERNOIS P., *La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco,* Paris, Klincksieck, 1972.

الفهـــرس



رقم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية
٥٠٢٥ / ٨٧

طبع بمطابع دار الوزان للطباعة والنشر
القاهرة ــ المعادى ــ ت ٣٥٢٠٧٠٨